

Blandine Dubois

Université Toulouse - Jean Jaurès

UFR Histoire, arts et archéologie

Année 2013-2014

Les aquarelles de Philippe Cognée (2001-2009) de l'intimité à l'universalité



Mémoire de Master 2 d'Histoire de l'art contemporain

sous la direction de Brigitte Aubry

VOLUME 2. ANNEXES

Mai 2014

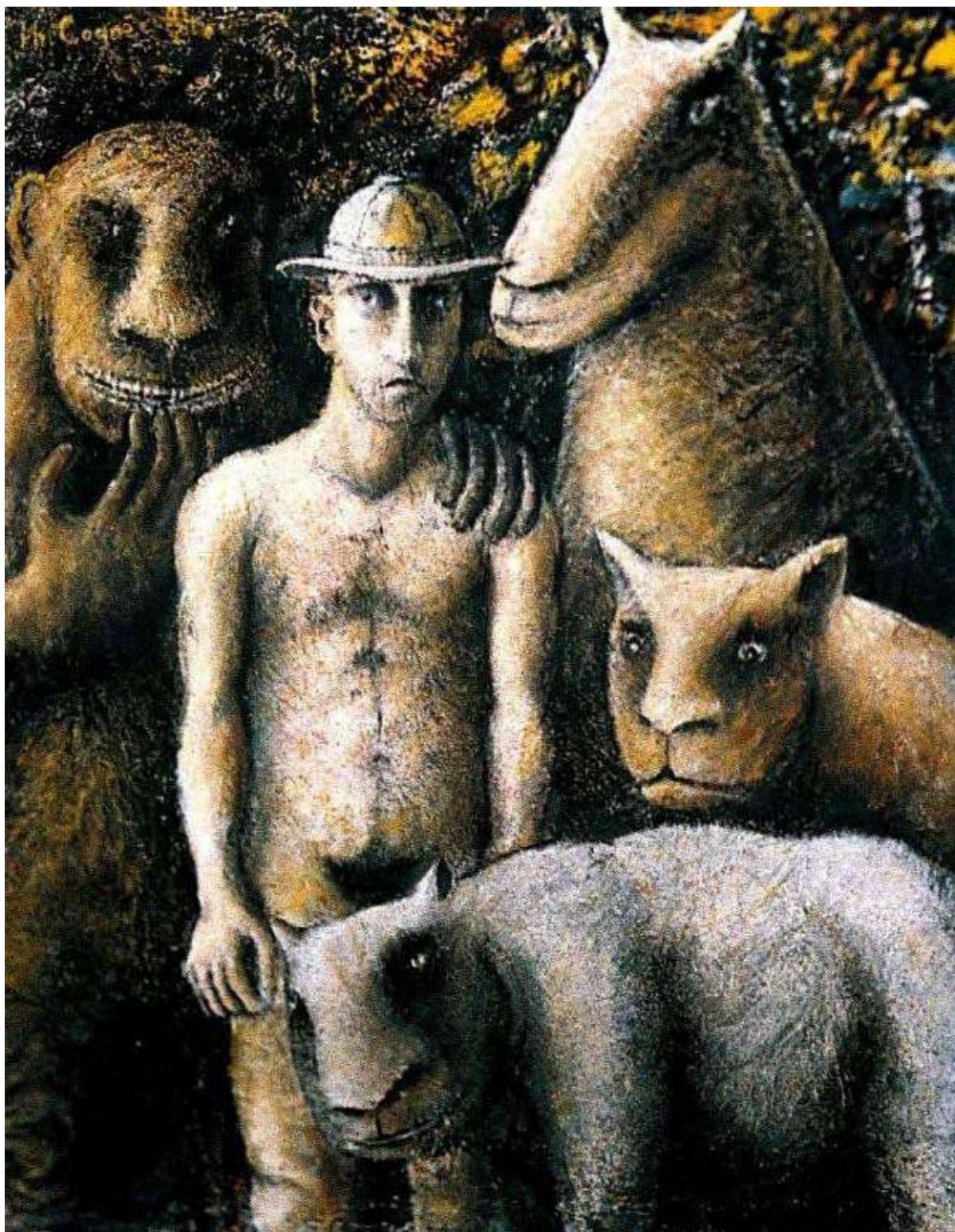


Fig. 1

L'Explorateur, 1984

Acrylique sur papier marouflé sur toile

230 x 180 cm

Collection particulière, Paris

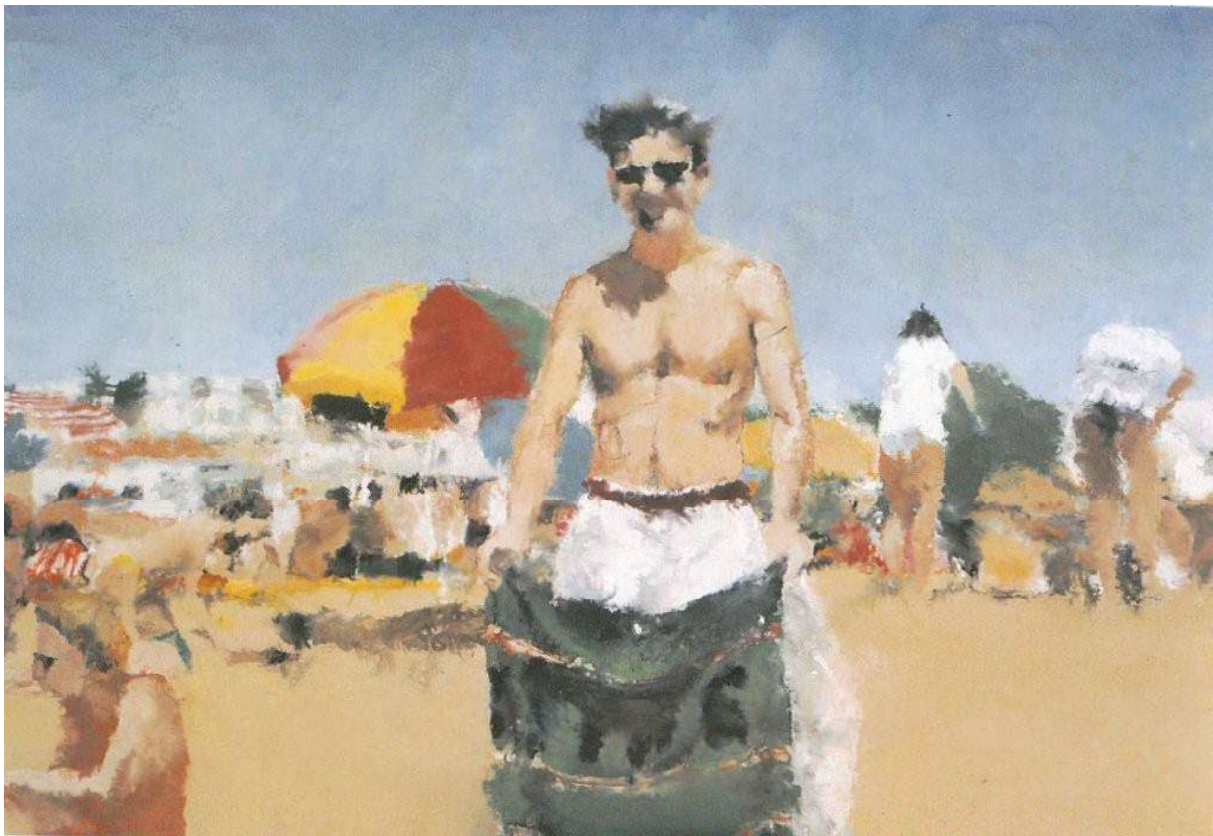


Fig. 2

Albufeira [Autoportrait], 1995

Encaustique sur toile marouflée sur bois

122 x 177 cm

Collection particulière, Suède



Fig. 3

Autoportrait avec Guillaume, 1997

Encaustique sur toile marouflée sur bois

103 x 98 cm

Collection de l'artiste

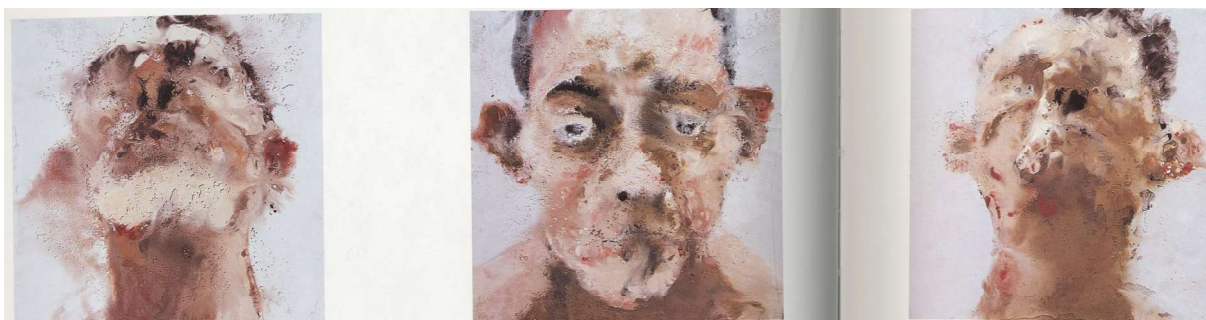


Fig. 4

Autoportrait 1, 2, 3 (2001)

Encaustique sur toile marouflée sur bois

30 x 30 cm chacun

Collection de l'artiste

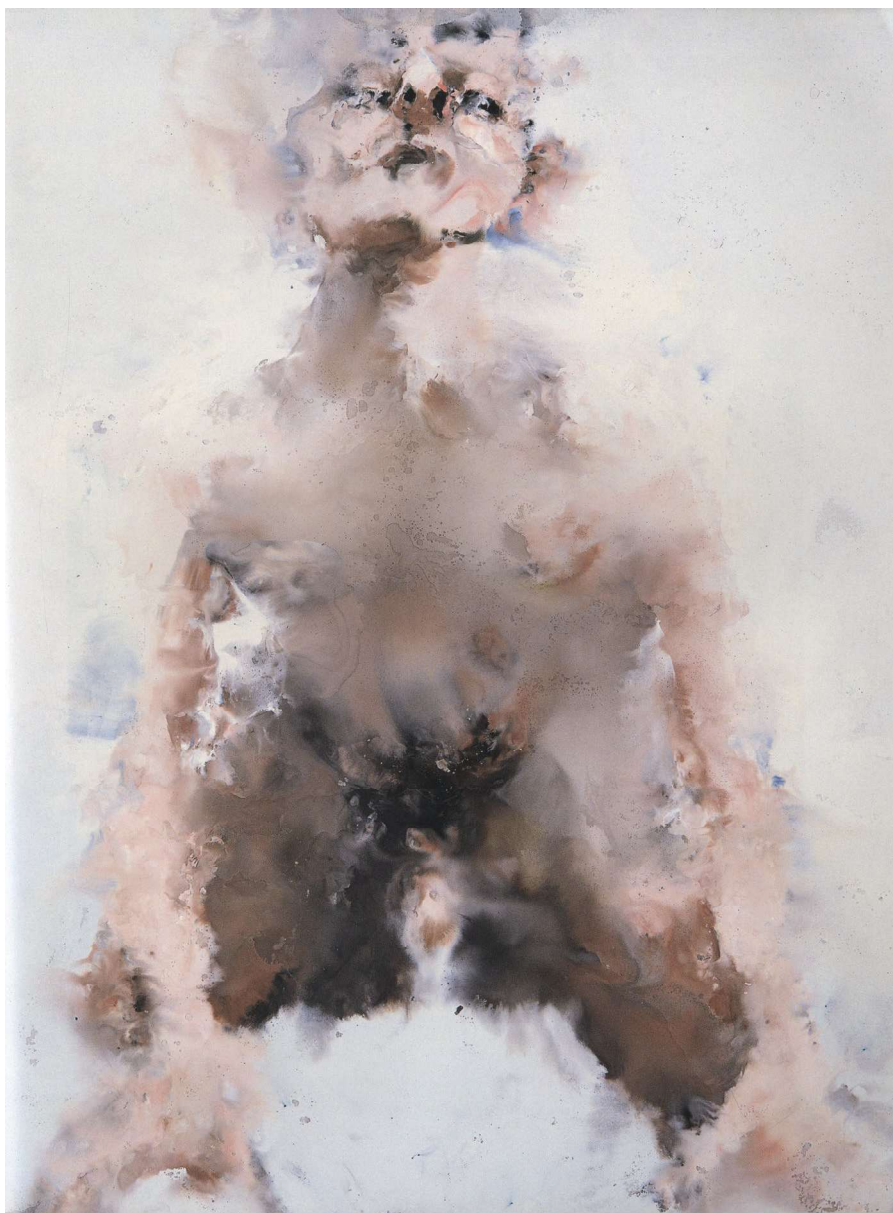


Fig. 5

Autoportrait, homme- chien, 2001

Encaustique sur toile marouflée sur bois

100 x 81 cm

Collection de l'artiste

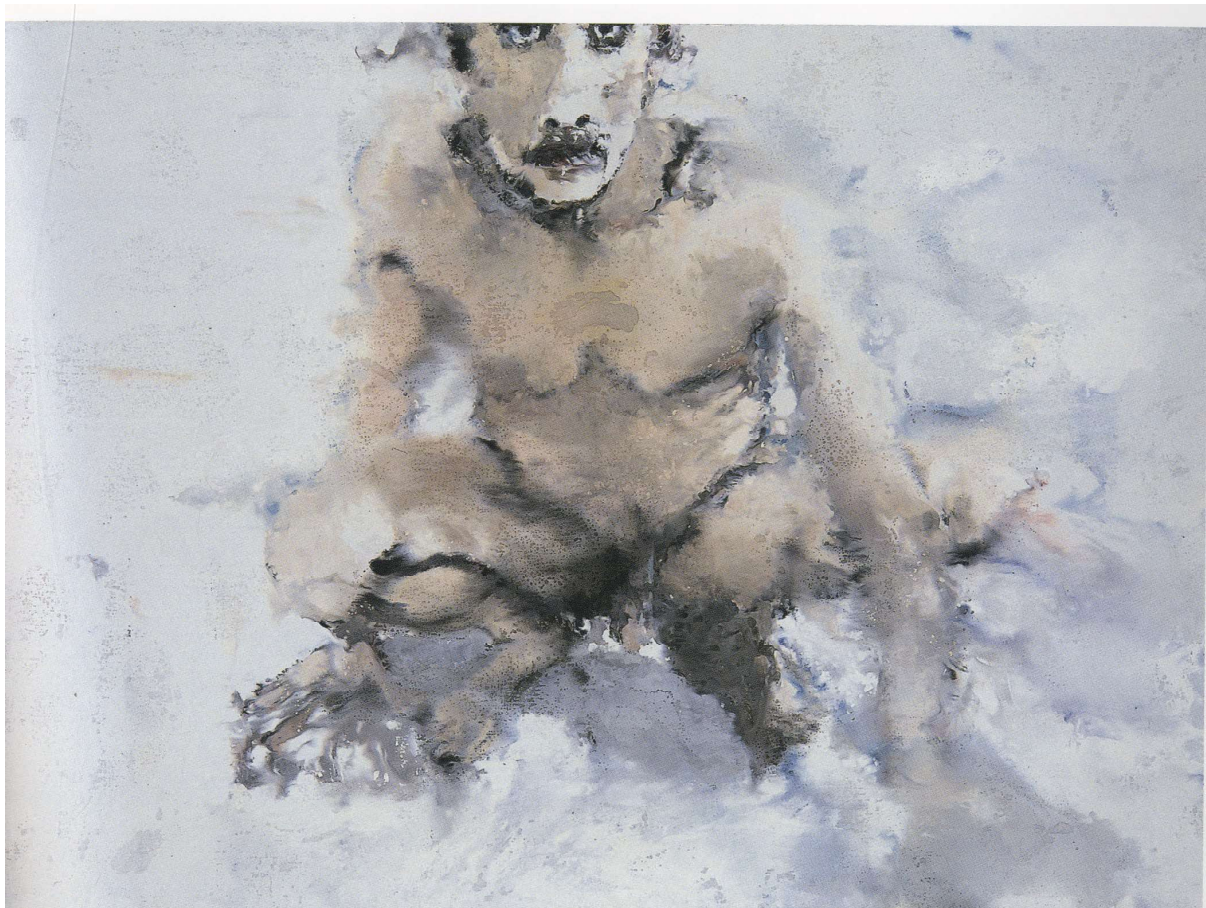


Fig. 6

Autoportrait, homme-grenouille, 2005

Encaustique sur toile marouflée sur bois

79 x 130 cm

Collection de l'artiste



Fig. 7

Autoportrait, 2006

Encaustique sur toile marouflée sur bois

65 x 50 cm

Collection particulière, Paris



Fig. 8

Autoportrait 1, 2006

Encaustique sur toile marouflée sur bois

61 x 50 cm

Collection particulière



Fig. 9

Autoportrait 2, 2006

Encaustique sur toile marouflée sur bois

63 x 73 cm

Collection particulière

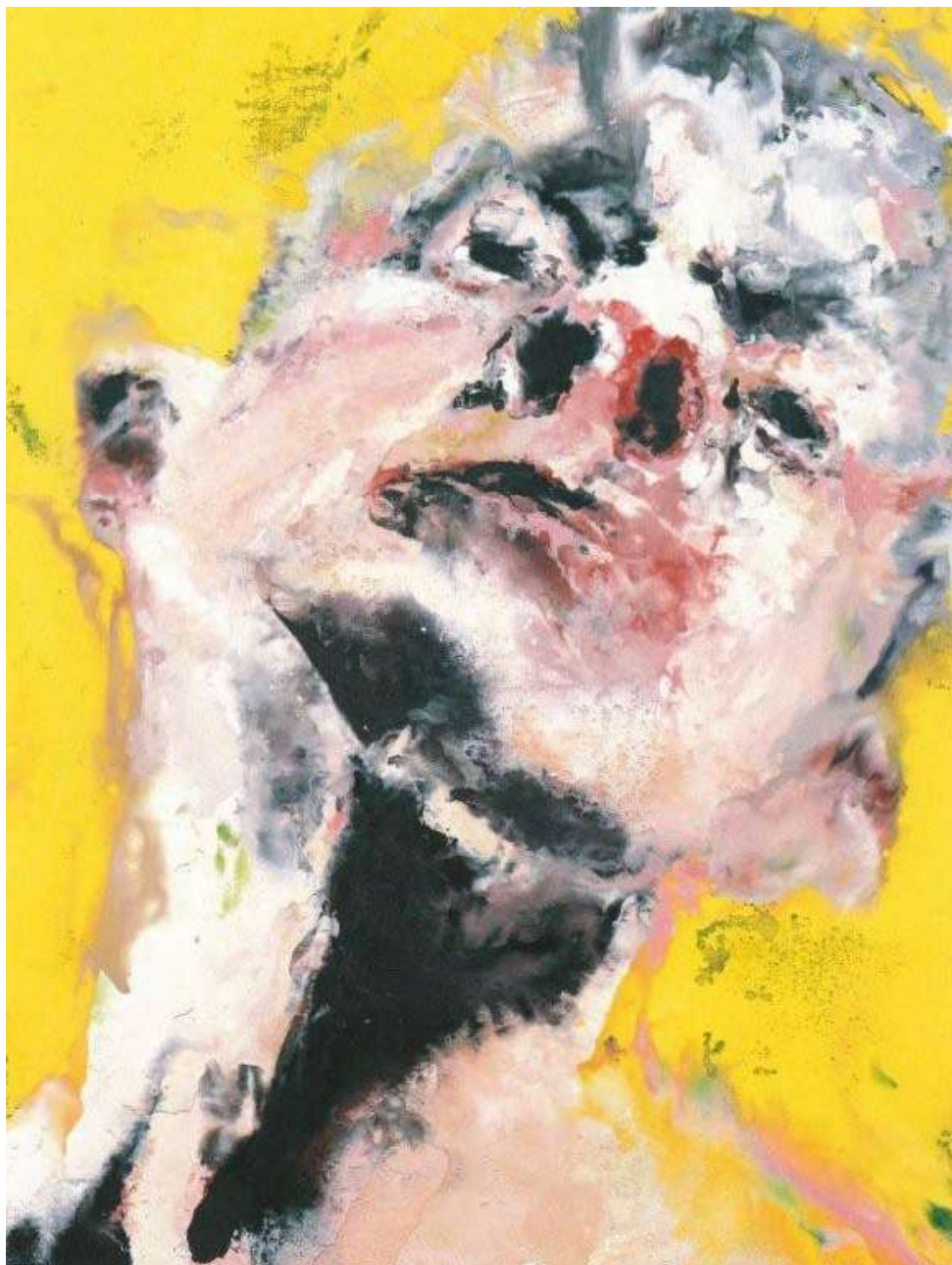


Fig. 10

Autoportrait 5, 2006

Encaustique sur toile marouflée sur bois

65 x 50 cm

Collection particulière



Fig. 11

Autoportrait 4 (triptyque), 2006

Encaustique sur toile marouflée sur bois

50 x 105 cm

Collection particulière

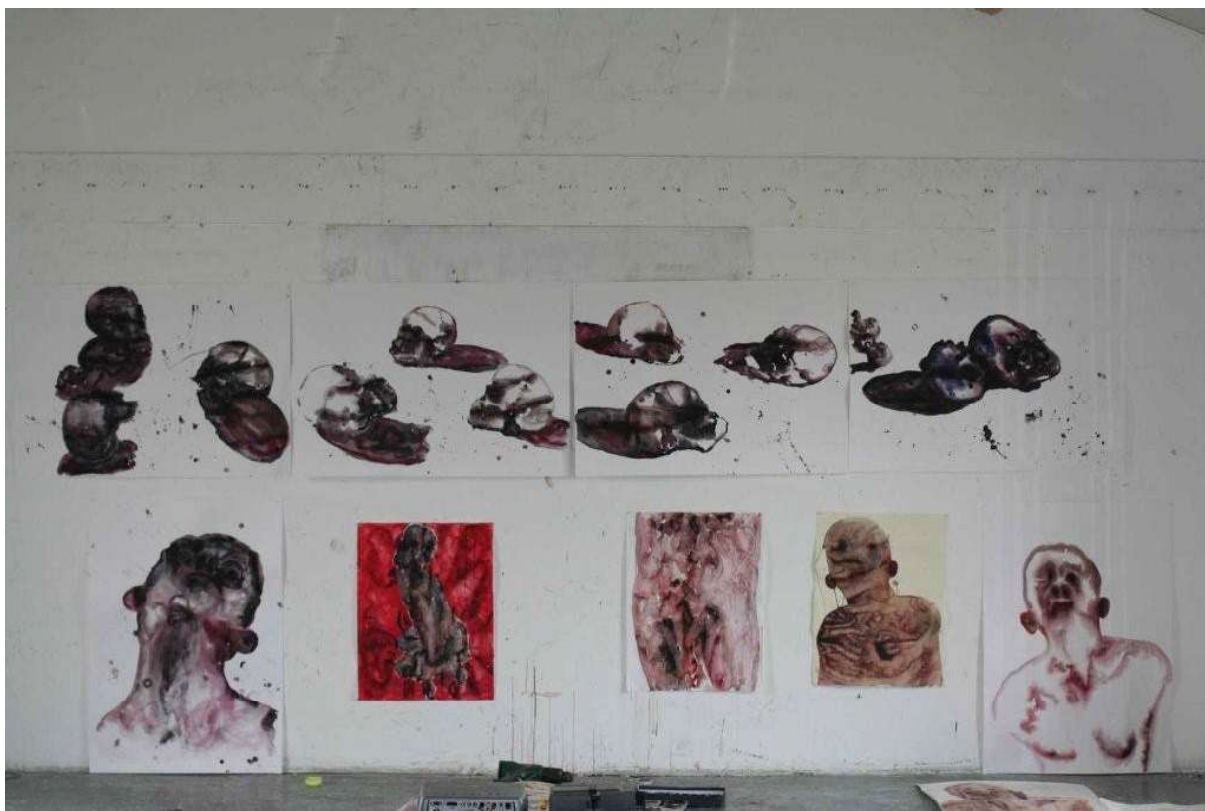


Fig. 12

Ensemble d'aquarelles, 2006-2007

Photographie Philippe Cognée



Fig. 13

Ensemble d'aquarelles, 2006-2007

Photographie Philippe Cognée



Fig. 14

Autoportrait, 2006-2007

Aquarelle sur papier

Photographie Philippe Cognée



Fig. 15

Autoportrait, 2006-2007

Aquarelle sur papier

Photographie Philippe Cognée



Fig. 16

Autoportrait, 2006-2007

Aquarelle sur papier

Photographie Philippe Cognée



Fig. 17

Autoportrait, 2006-2007

Aquarelle sur papier

Photographie Philippe Cognée



Fig. 18

Autoportrait, 2006-2007

Aquarelle sur papier

Photographie Philippe Cognée



Fig. 19

Autoportrait, 2006-2007

Aquarelle sur papier

Photographie Philippe Cognée



Fig. 20

Autoportrait, 2006-2007

Aquarelle sur papier

Photographie Philippe Cognée



Fig. 21

Autoportrait, 2006-2007

Aquarelle sur papier

Photographie Philippe Cognée



Fig. 22

Autoportrait, 2006-2007

Aquarelle sur papier

Photographie Philippe Cognée



Fig. 23

Autoportrait, 2006-2007

Aquarelle sur papier

Photographie Philippe Cognée



Fig. 24

Autoportrait, 2006-2007

Aquarelle sur papier

Photographie Philippe Cognée



Fig. 25

Autoportrait, 2006-2007

Aquarelle sur papier

Photographie Philippe Cognée



Fig. 26

Autoportrait, 2006-2007

Aquarelle sur papier

Photographie Philippe Cognée



Fig. 27

Autoportrait, 2006-2007

Aquarelle sur papier

Photographie Philippe Cognée



Fig. 28

Autoportrait, 2006-2007

Aquarelle sur papier

Photographie Philippe Cognée



Fig. 29

Autoportrait, 2006-2007

Aquarelle sur papier

Photographie Philippe Cognée



Fig. 30

Autoportrait, 2006-2007

Aquarelle sur papier

Photographie Philippe Cognée



Fig. 31

Autoportrait, 2006-2007

Aquarelle sur papier

Photographie Philippe Cognée



Fig. 32

Autoportrait, 2006-2007

Aquarelle sur papier

Photographie Philippe Cognée



Fig. 33

Autoportrait, 2006-2007

Aquarelle sur papier

Photographie Philippe Cognée



Fig. 34

Autoportrait, 2007

Aquarelle sur papier

24 x 17,5 cm

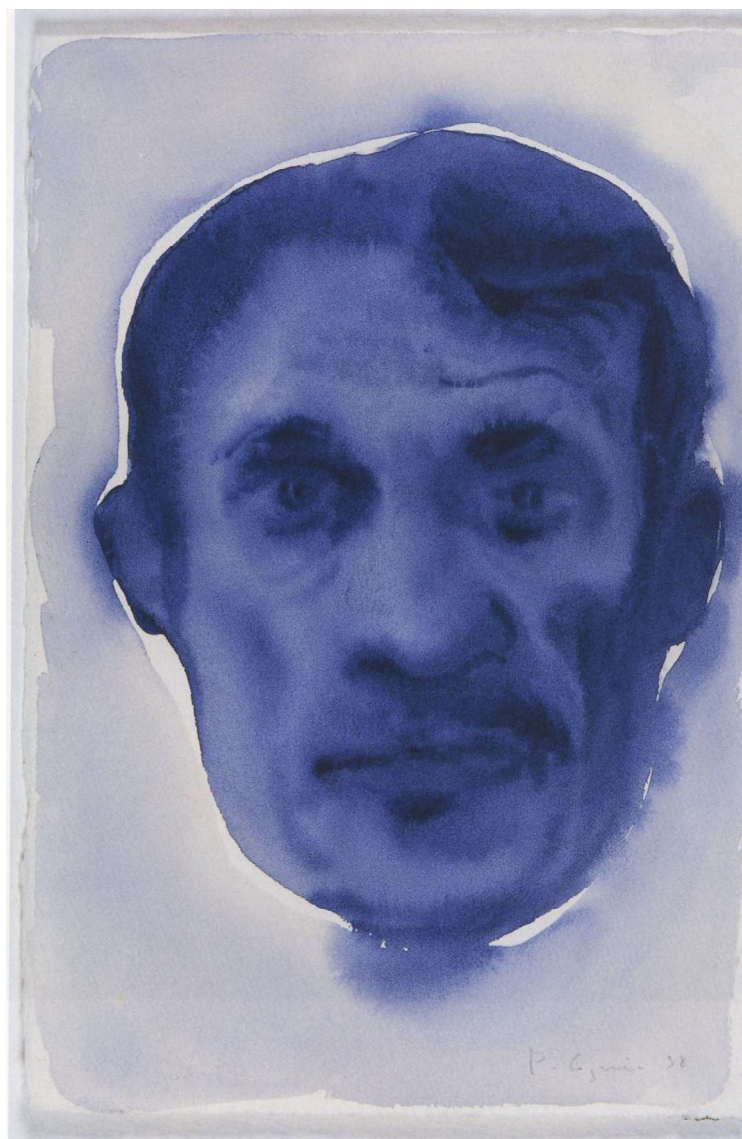


Fig. 35

Autoportrait, 1998

Aquarelle sur papier

65 x 50 cm

Collection de l'artiste

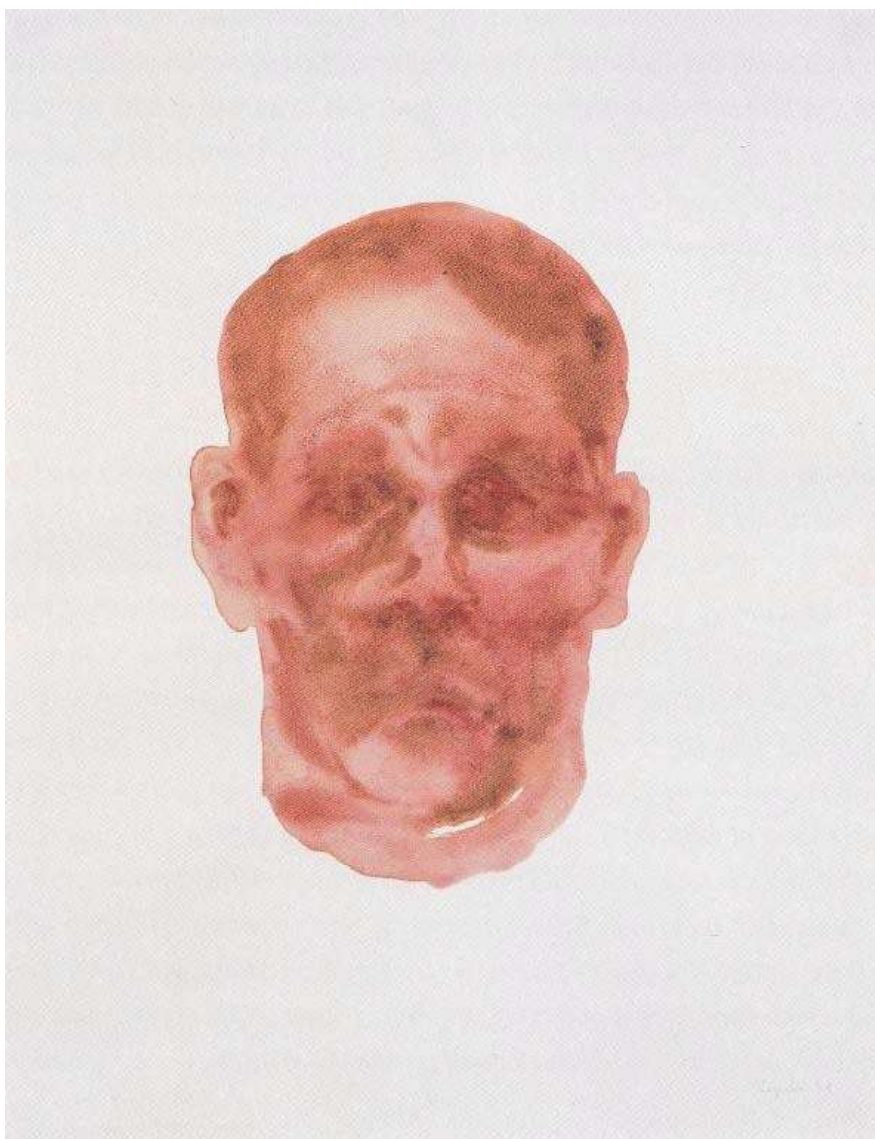


Fig. 36

Autoportrait, 1998

Aquarelle sur papier

25 x 16 cm

Collection de l'artiste



Fig. 37

Pablo Picasso, *Autoportrait face à la mort*, 30 juin 1972

Crayon gras sur papier

65, 5 x 50,5 cm

Fuji Television Gallery, Tokyo, Japon



Fig. 38

Francis Bacon, *Autoportrait à l'œil blessé*, 1972

Huile sur toile

35,5 cm x 30,5 cm

Collection particulière

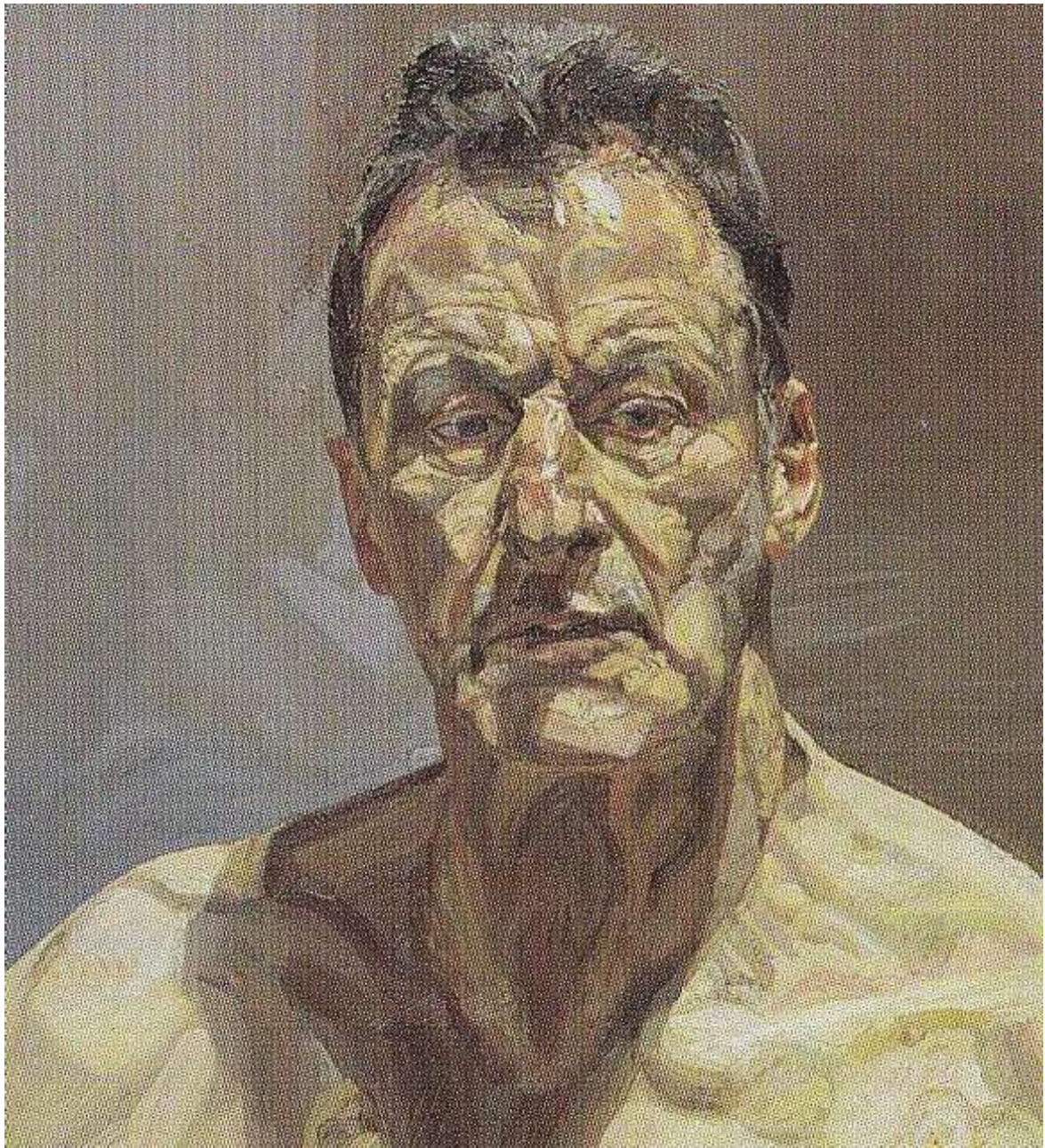


Fig. 39

Lucian Freud, *Reflection (Self Portrait)*, 1985

Huile sur toile

56 x 55 cm

Collection particulière



Fig. 40

Minotaure, 1983

Acrylique et gouache sur papier japon

60 x 92 cm

Collection de l'artiste



Fig. 41

Le Labyrinthe, 1982-1983

Acrylique sur papier marouflé sur toile

250 x 250 cm

Collection particulière



Fig. 42

Le Labyrinthe, 1982-1983

Acrylique sur papier marouflé sur toile



Fig. 43

Grand Papier, 1983

Acrylique sur papier japon

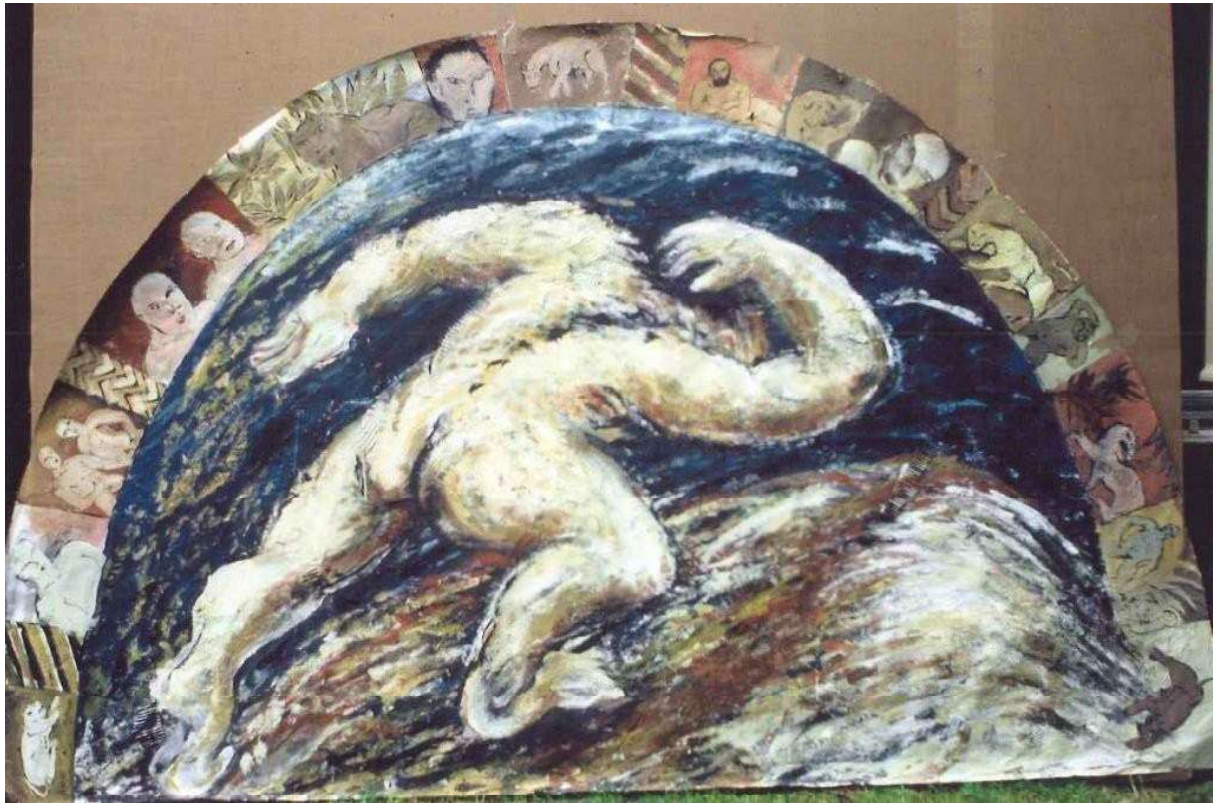


Fig. 44

Sans titre, 1983

Acrylique sur papier



Fig. 45

Sans titre, 1983

Acrylique sur papier



Fig. 46

Sans titre, 1984

Encaustique sur papier japon



Fig. 47

Sans titre, 1984

Encaustique sur papier japon



Fig. 48

Sans titre, 1984

Encaustique sur papier japon

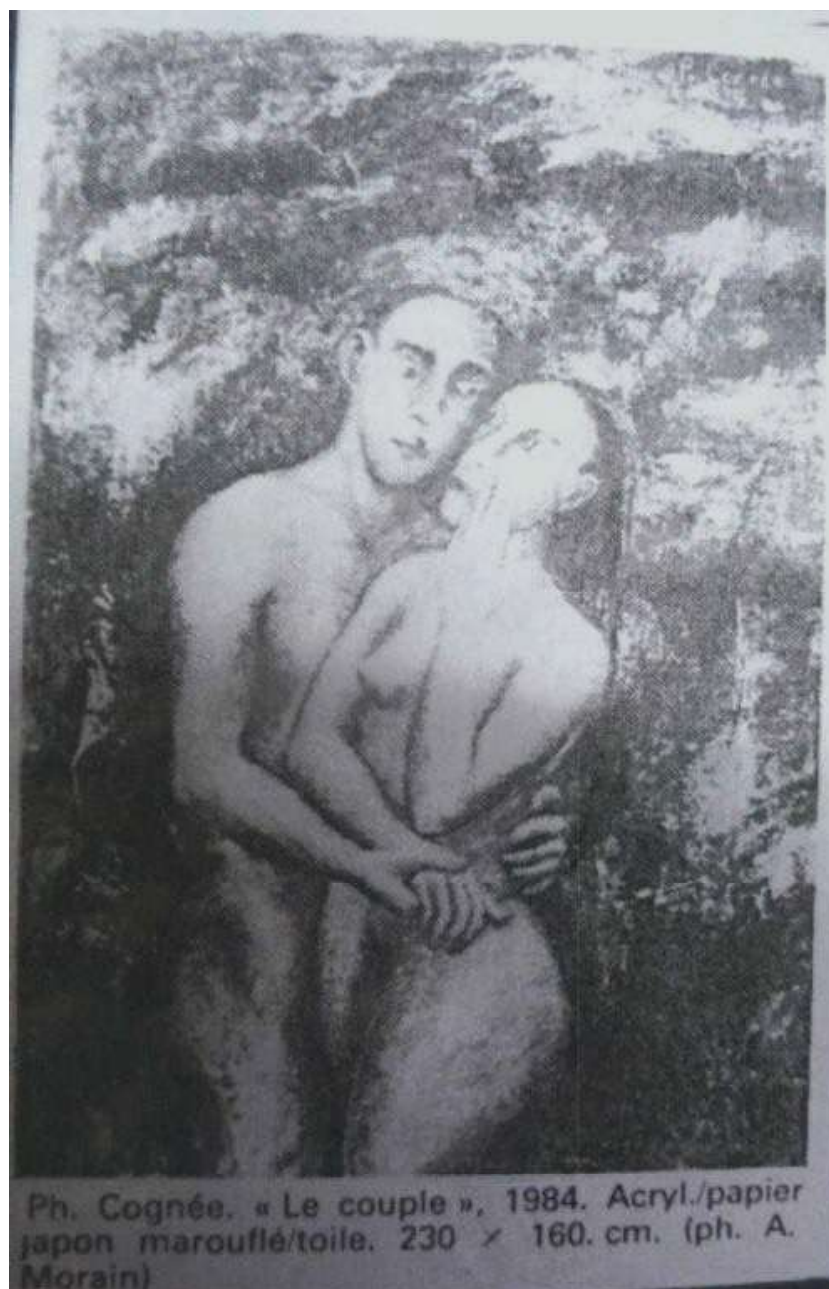


Fig. 49

Le Couple, 1984

Acrylique sur papier japon marouflé sur toile

230 x 160 cm



Fig. 50

Sans titre, 1982-1983

Acrylique sur papier

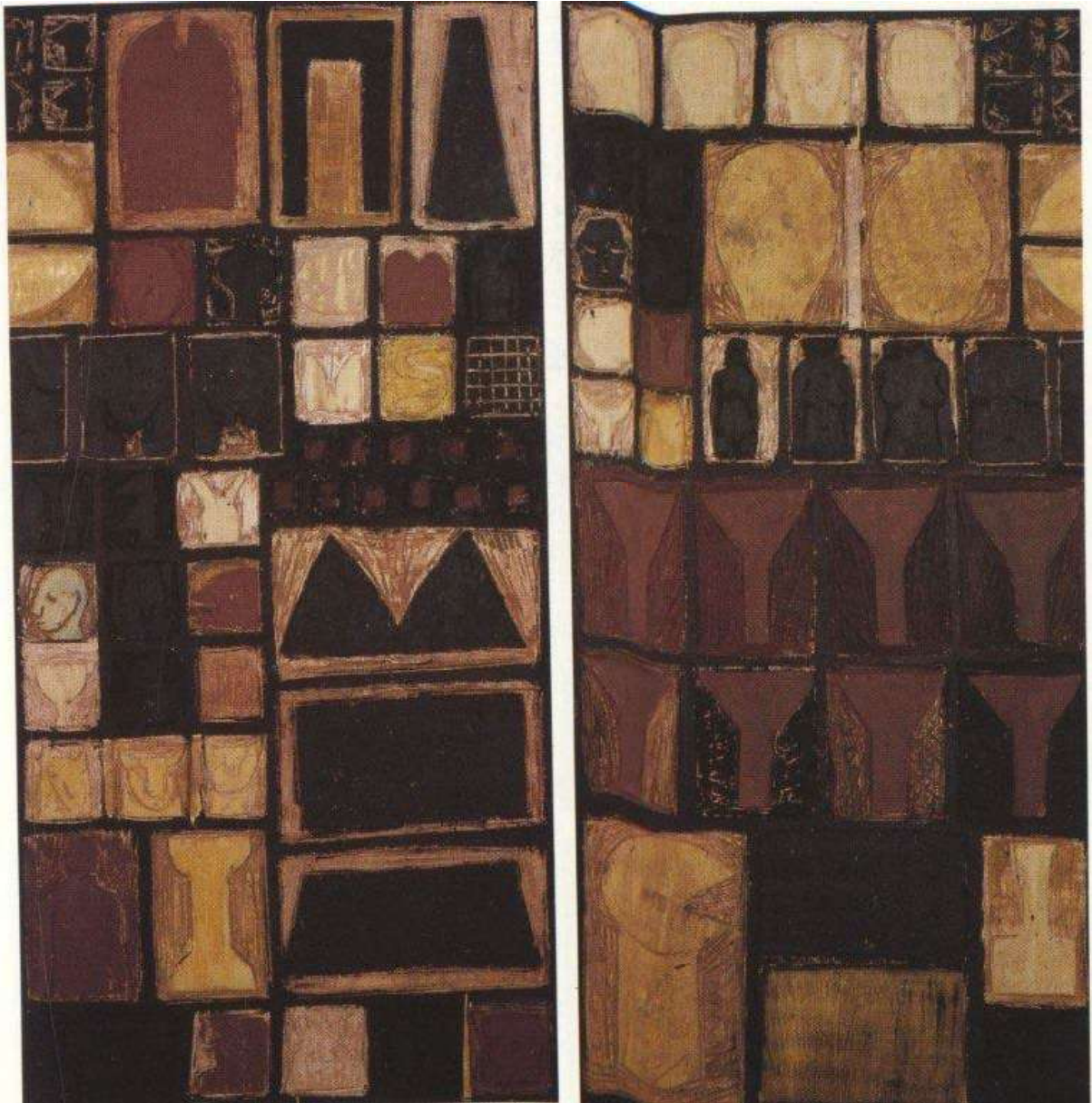


Fig. 51

Portes n°6, 1987-1988

Bois gravé et peint à la peinture à l'huile

240 x 244 cm

Collection particulière, Paris



Fig. 52

Portes n°7, 1988

Bois gravé et peint à la peinture à l'huile

240 x 244 cm

Collection particulière, Nantes

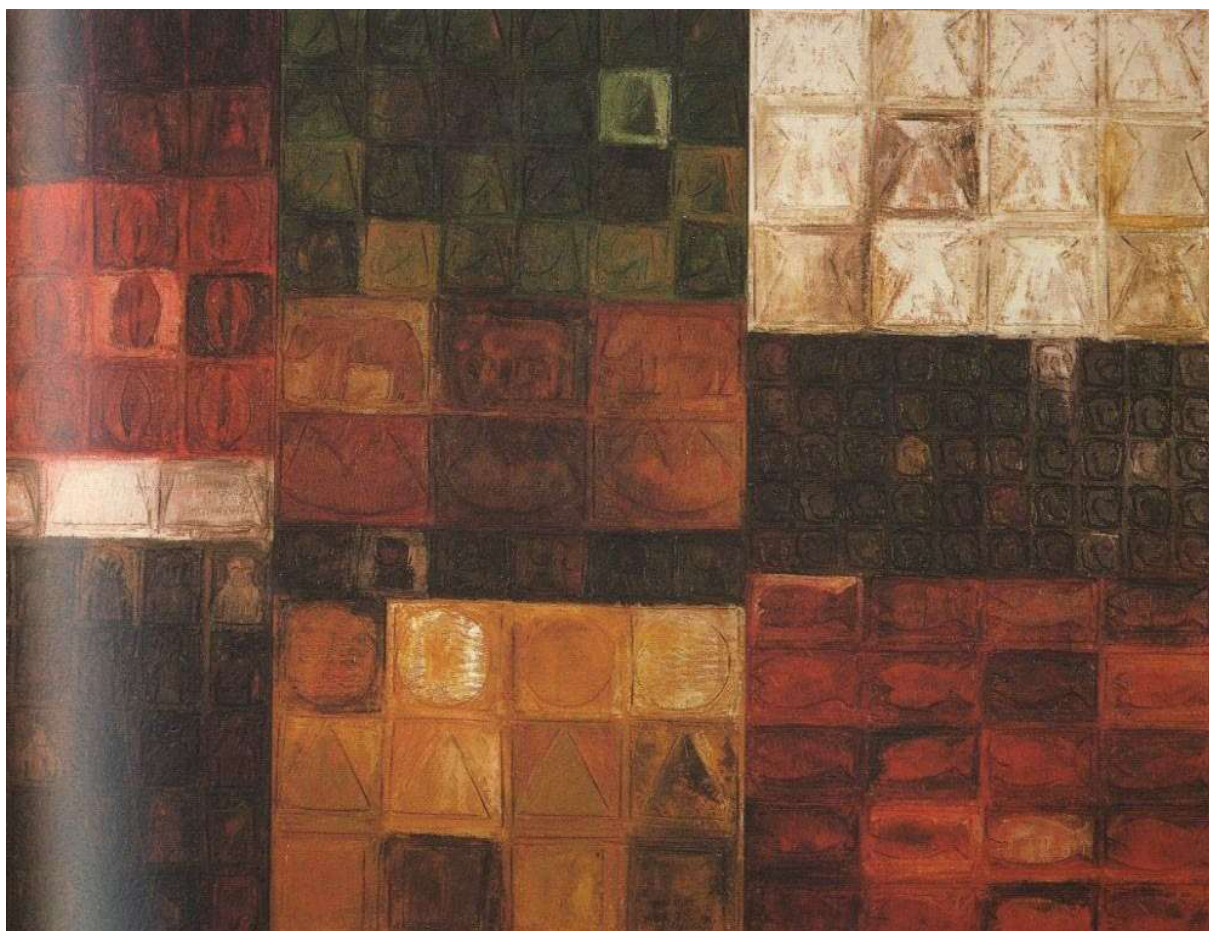


Fig. 53

Tryptique, 1988

Bois gravé et peint à la peinture à l'huile

240 x 244 cm

Collection particulière, Nantes



Fig. 54

Sans titre, 1987-1988

Toile, bois sculpté et peint

180 x 240 x 25 cm

Collection galerie Laage-Salomon, Paris



Fig. 55

Sans titre, 1987

Toile, bois sculpté et peint

155 x 305 x 30 cm

Collection de l'artiste



Fig. 56

Sans titre, 1988

Bois sculpté et peint, toile

230 x 230 cm



Fig. 57

Intérieur avec lit (Lit défait I), 2001

Encaustique sur toile

205 x 153 cm

Collection particulière



Fig. 58

Lit, 2001

Encaustique sur toile marouflée sur bois

110 x 77 cm

Collection Galerie Daniel Templon

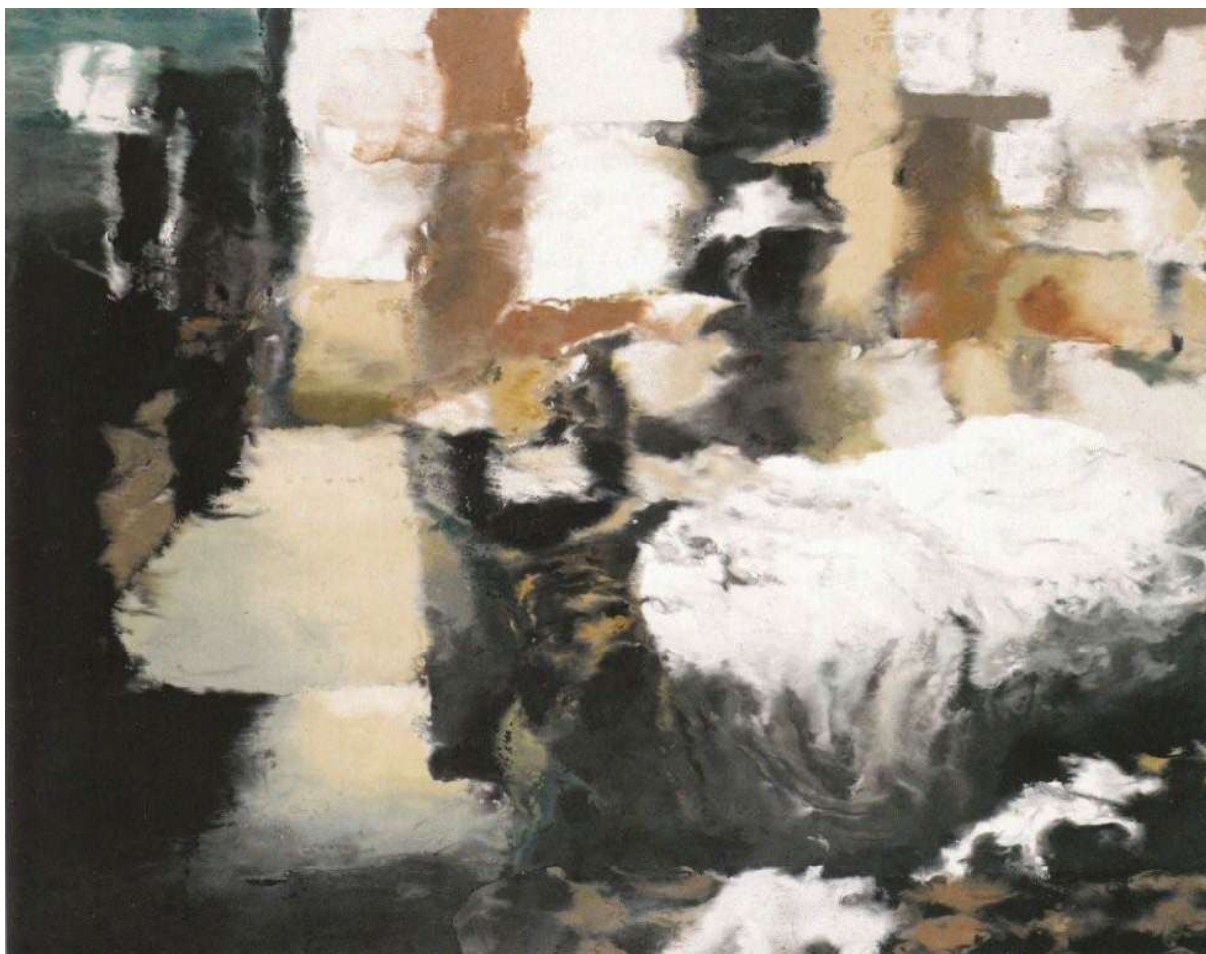


Fig. 59

Chambre d'hôtel à Atlantic City, 2003

Encaustique sur toile marouflée sur bois

115 x 147 cm

Collection particulière, Paris

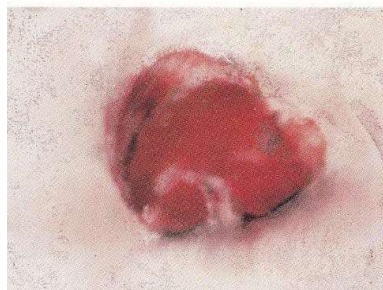


Fig. 60

Cœur, 1995

Encaustique sur toile marouflée sur bois

16 x 22 cm et 17,5 x 23 cm

Collection de l'artiste



Fig. 61

Cervelles, 1995

Encaustique sur toile marouflée sur bois

16 x 22 cm

Collection de l'artiste

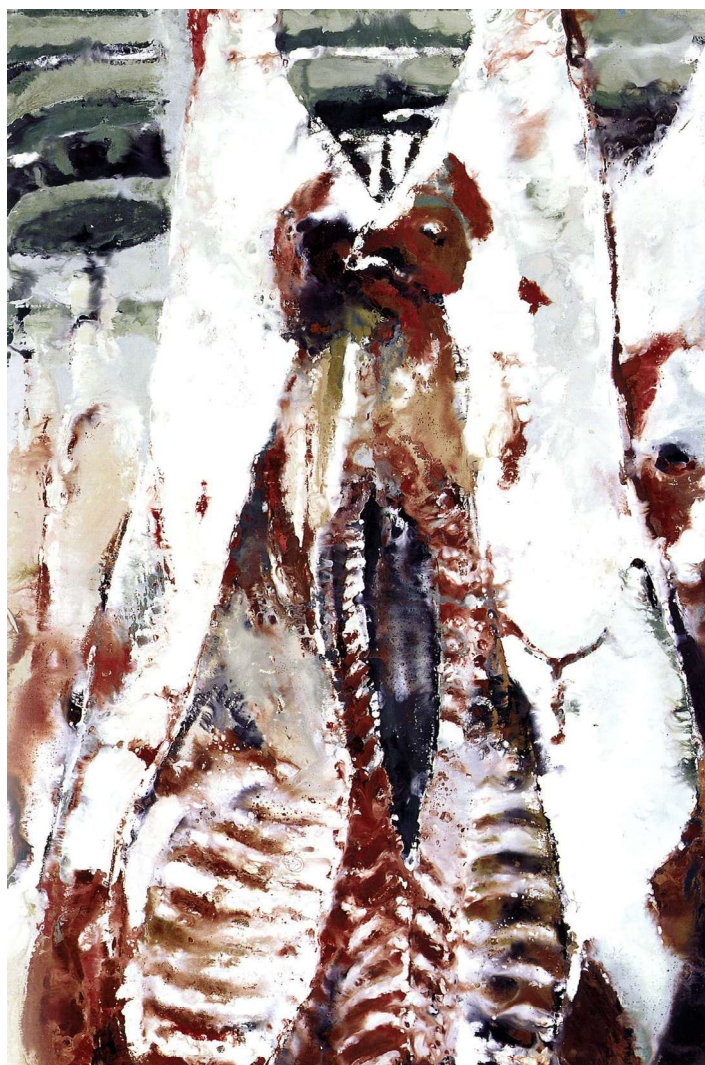


Fig. 62

Carcasses (10/36) 2003

Encaustique sur toile marouflée sur bois

70,5 x 47 cm



Fig. 63

Sans titre [série érotique], 2006-2007

Aquarelle sur papier

Photographie Blandine Dubois

Collection de l'artiste



Fig. 64

Sans titre [série érotique], 2006-2007

Aquarelle sur papier

Photographie Blandine Dubois

Collection de l'artiste



Fig. 65

Sans titre [série érotique], 2006-2007

Aquarelle sur papier

Photographie Blandine Dubois

Collection de l'artiste

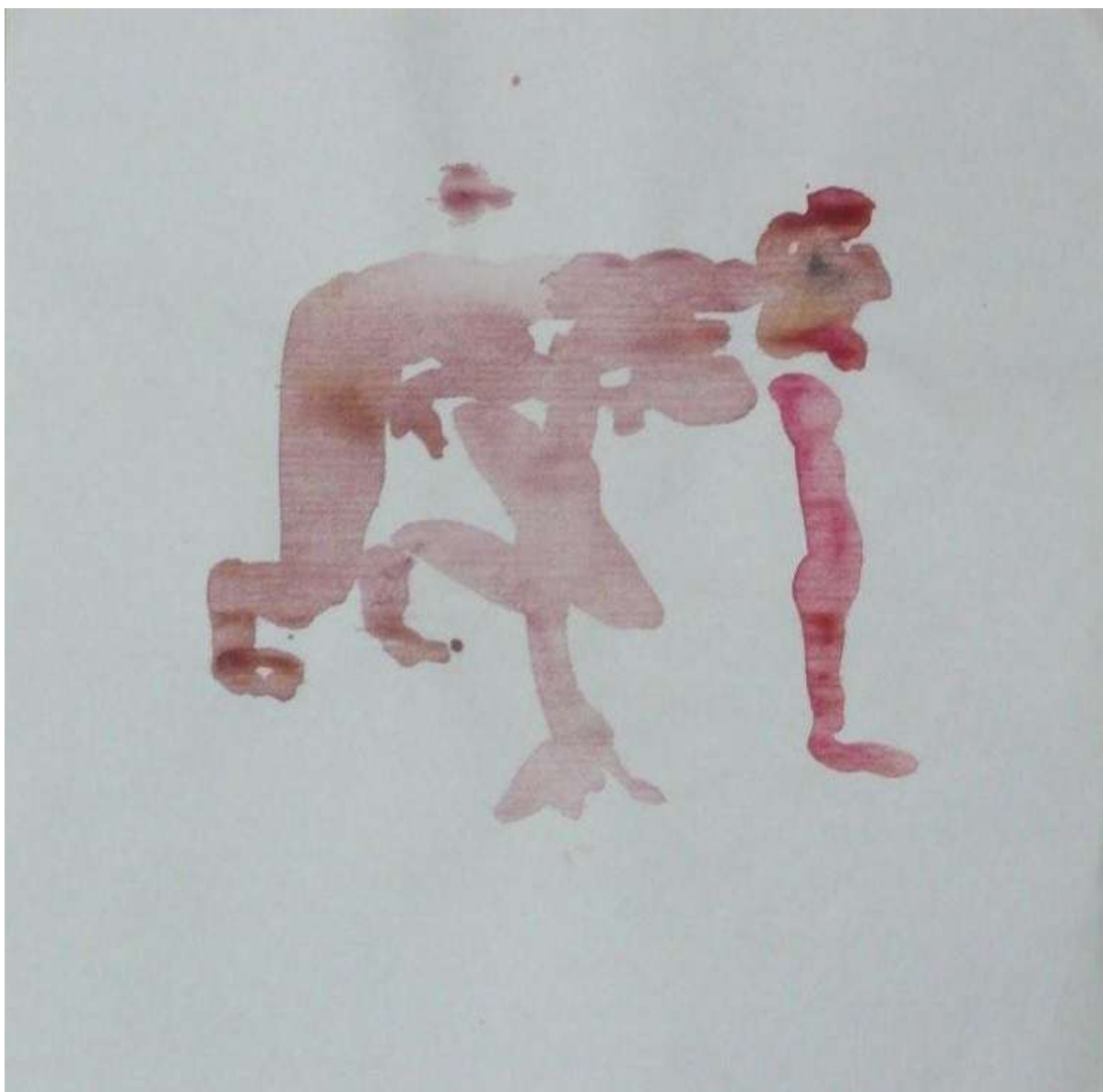


Fig. 66

Sans titre [série érotique], 2006-2007

Aquarelle sur papier

Photographie Blandine Dubois

Collection de l'artiste



Fig. 67

Sans titre [série érotique], 2006-2007

Aquarelle sur papier

Photographie Blandine Dubois

Collection de l'artiste

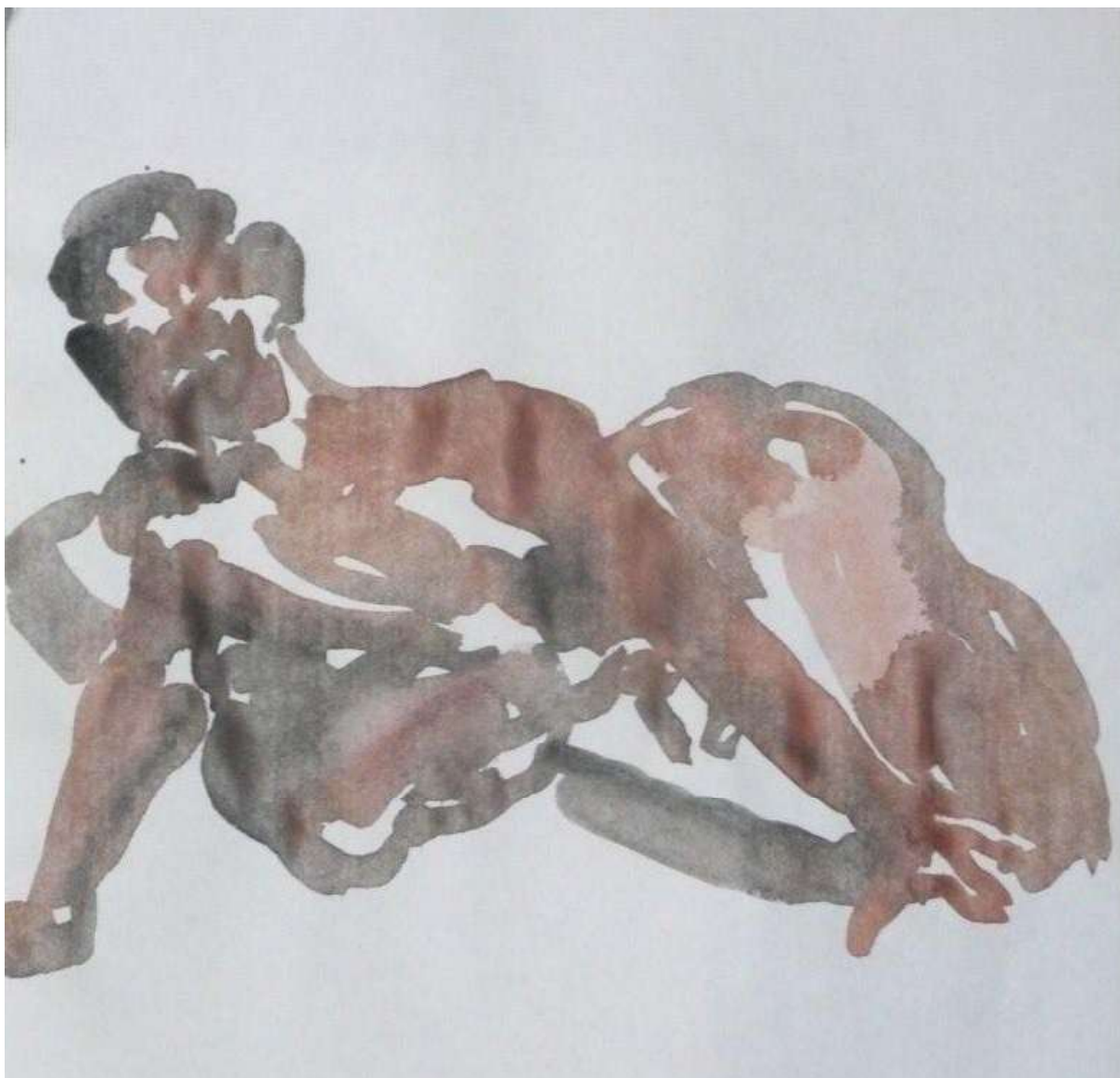


Fig. 68

Sans titre [série érotique], 2006-2007

Aquarelle sur papier

Photographie Blandine Dubois

Collection de l'artiste



Fig. 69

Sans titre [série érotique], 2006-2007

Aquarelle sur papier

Photographie Blandine Dubois

Collection de l'artiste



Fig. 70

Sans titre [série érotique], 2006-2007

Aquarelle sur papier

Photographie Blandine Dubois

Collection de l'artiste



Fig. 71

Sans titre [série érotique], 2006-2007

Aquarelle sur papier

Photographie Blandine Dubois

Collection de l'artiste



Fig. 72

Sans titre [série érotique], 2006-2007

Aquarelle sur papier

Photographie Blandine Dubois

Collection de l'artiste

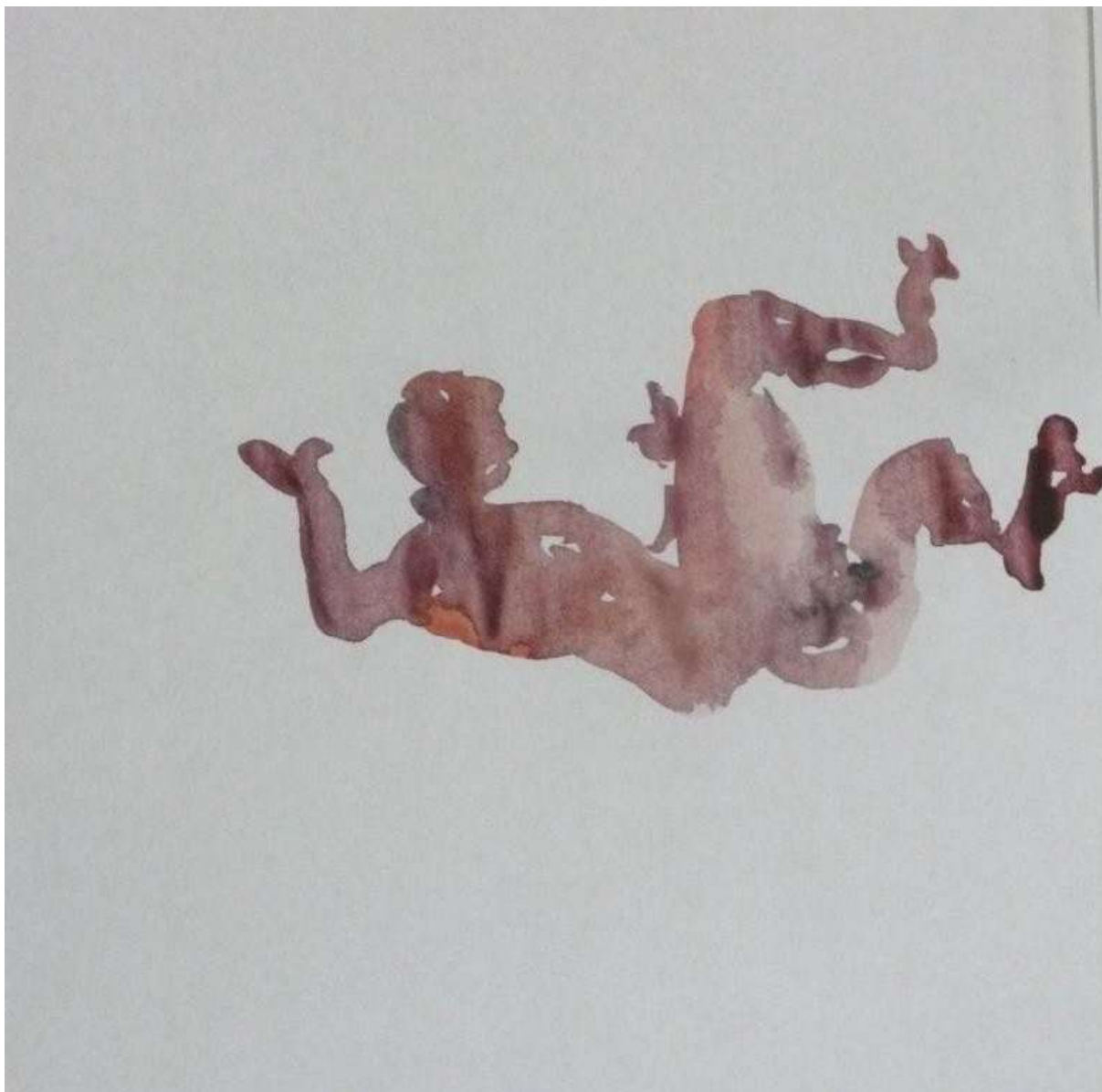


Fig. 73

Sans titre [série érotique], 2006-2007

Aquarelle sur papier

Photographie Blandine Dubois

Collection de l'artiste

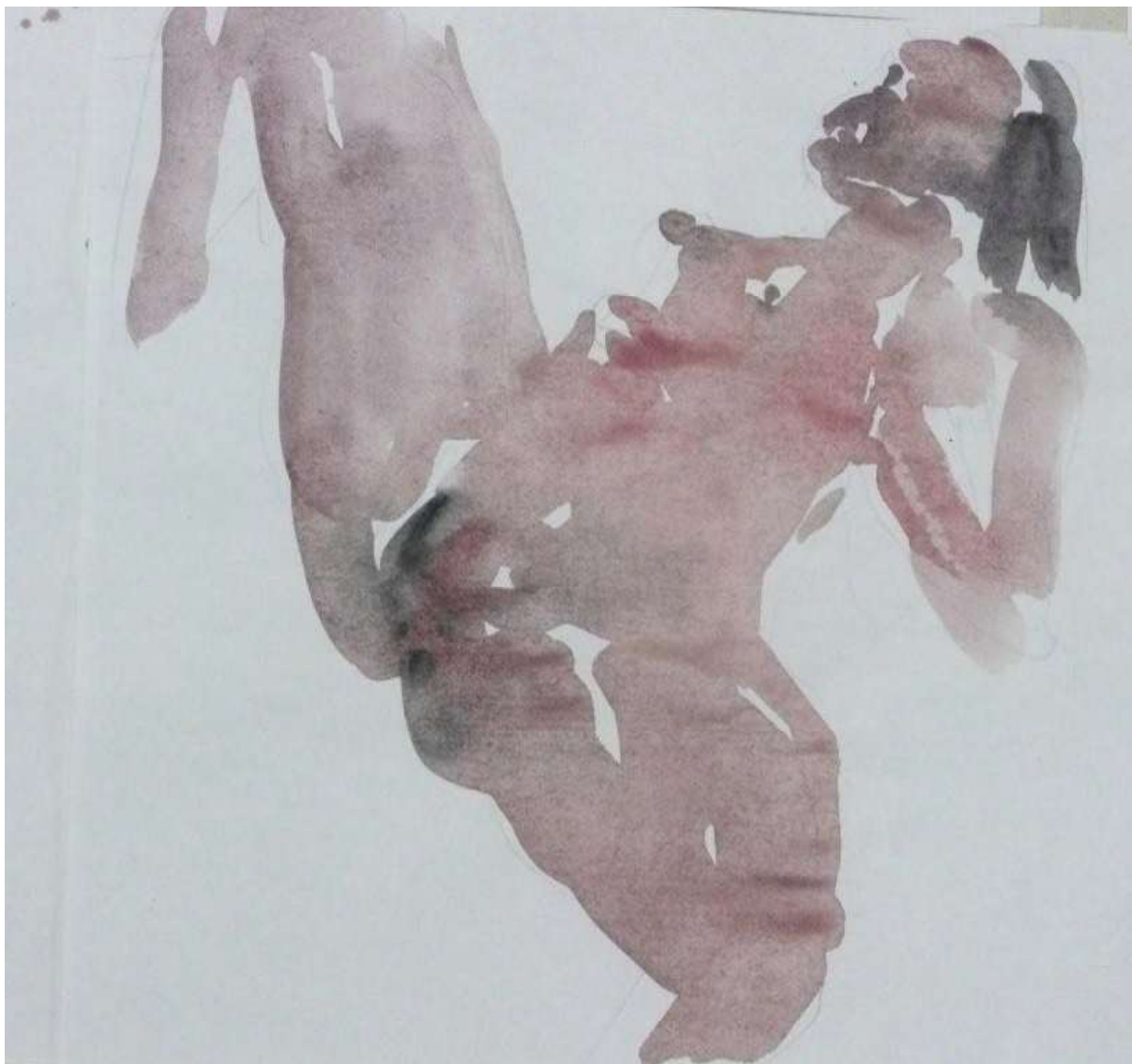


Fig. 74

Sans titre [série érotique], 2006-2007

Aquarelle sur papier

Photographie Blandine Dubois

Collection de l'artiste



Fig. 75

Sans titre [série érotique], 2006-2007

Aquarelle sur papier

Photographie Blandine Dubois

Collection de l'artiste



Fig. 76

Sans titre [série érotique], 2006-2007

Aquarelle sur papier

Photographie Blandine Dubois

Collection de l'artiste



Fig. 77

Sans titre [série érotique], 2006-2007

Aquarelle sur papier

Photographie Blandine Dubois

Collection de l'artiste



Fig. 78

Sans titre [série érotique], 2006-2007

Aquarelle sur papier

Photographie Blandine Dubois

Collection de l'artiste



Fig. 79

Egon Schiele, *Sans titre*, 1912

Aquarelle et mine de plomb sur papier

48,1 x 31,9 cm

Albertina, Vienne, Autriche

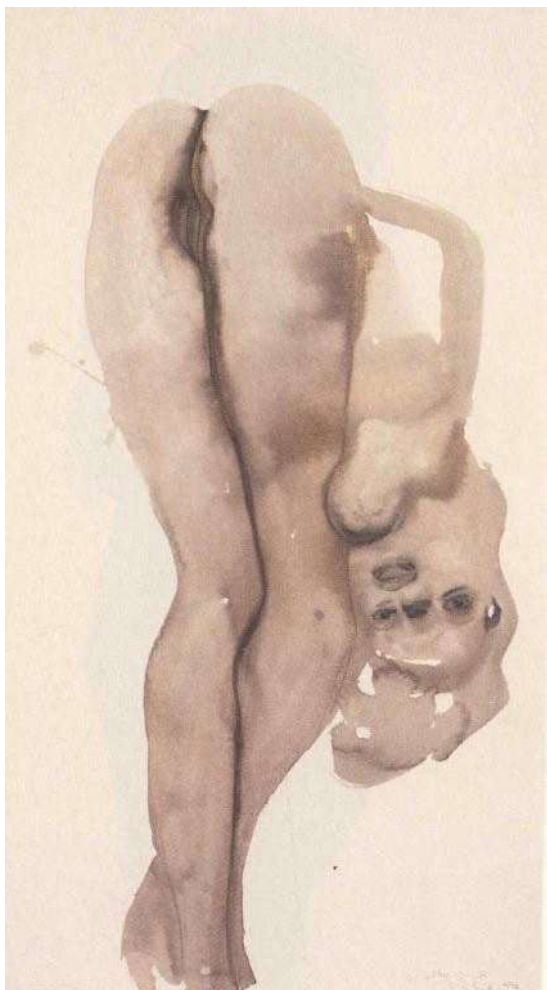


Fig. 80

Dorothy D-Lite (1998)

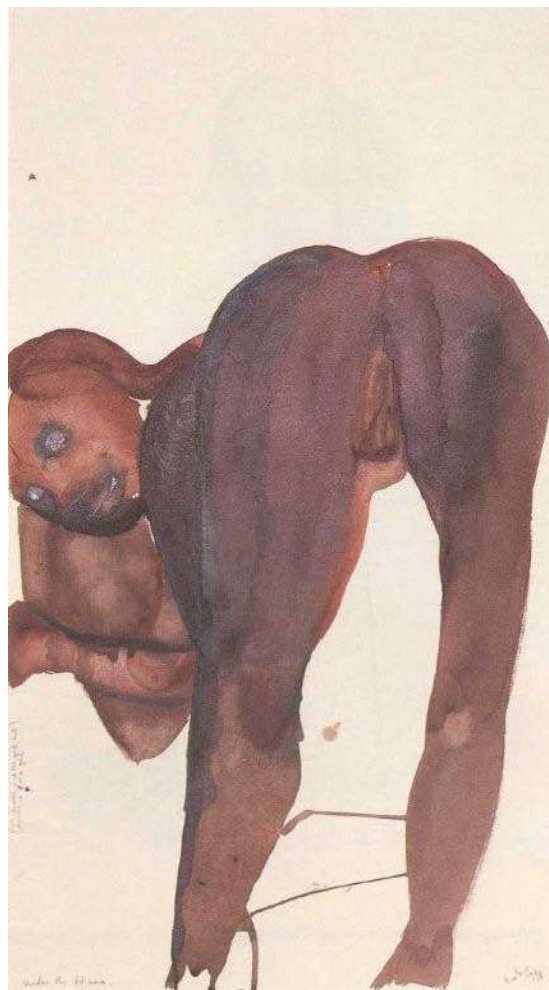


Fig. 81

Under the volcano (1998)

Marlène Dumas

Aquarelle sur papier



Fig. 82

Marlène Dumas, *Head rest*, 2001

Aquarelle sur papier

66 x 49,5 cm



Fig. 83

Auguste Rodin, *Départ de l'amour*, après 1900

Crayon, lavis et aquarelle sur papier vélin

32,5 x 24,9 cm

Musée Rodin (inv. D 3970)



Fig. 84

Auguste Rodin, *Homme nu renversé*, après 1900

Crayon, lavis et aquarelle sur papier vélin

32,5 x 24,8 cm

Musée Rodin (inv. D 3972)



Fig. 85

Sans titre [série érotique], 2006-2007

Aquarelle sur papier

Photographie Blandine Dubois

Collection de l'artiste



Fig. 86

Sans titre [série érotique], 2006-2007

Aquarelle sur papier

Photographie Blandine Dubois

Collection de l'artiste



Fig. 87

Sans titre [série érotique], 2006-2007

Aquarelle sur papier

Photographie Blandine Dubois

Collection de l'artiste

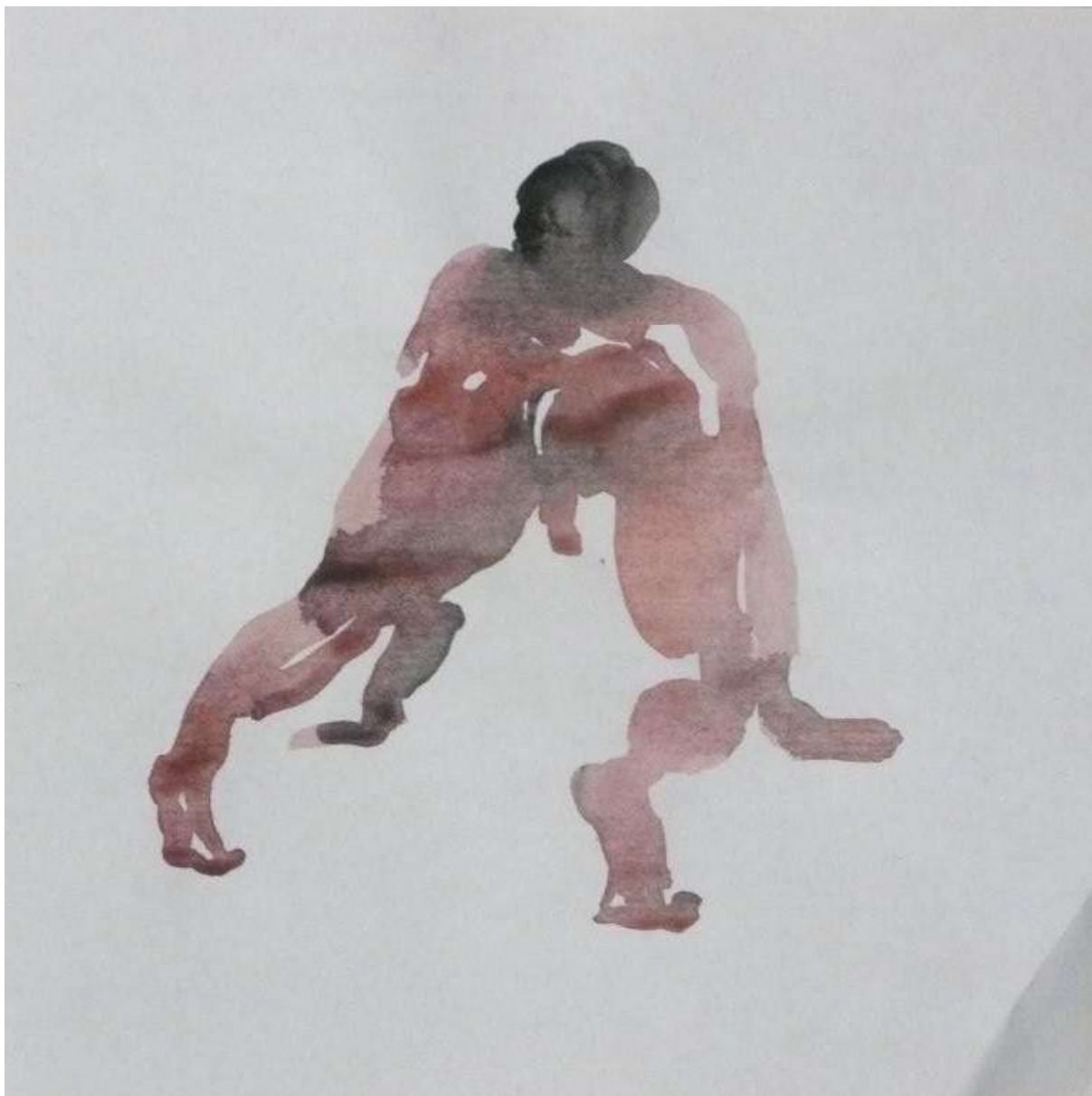


Fig. 88

Sans titre [série érotique], 2006-2007

Aquarelle sur papier

Photographie Blandine Dubois

Collection de l'artiste



Fig. 89

Maquette, 2000

Plâtre

Environ 40 m2

Collection de l'artiste



Fig. 90

Vue urbaine, 1999-2001

Encaustique sur toile

200 x 300 cm



Fig. 91

Paysage, 1988

Bois sculpté et peint à l'huile de lin

400 x 300 cm

Collection de l'artiste

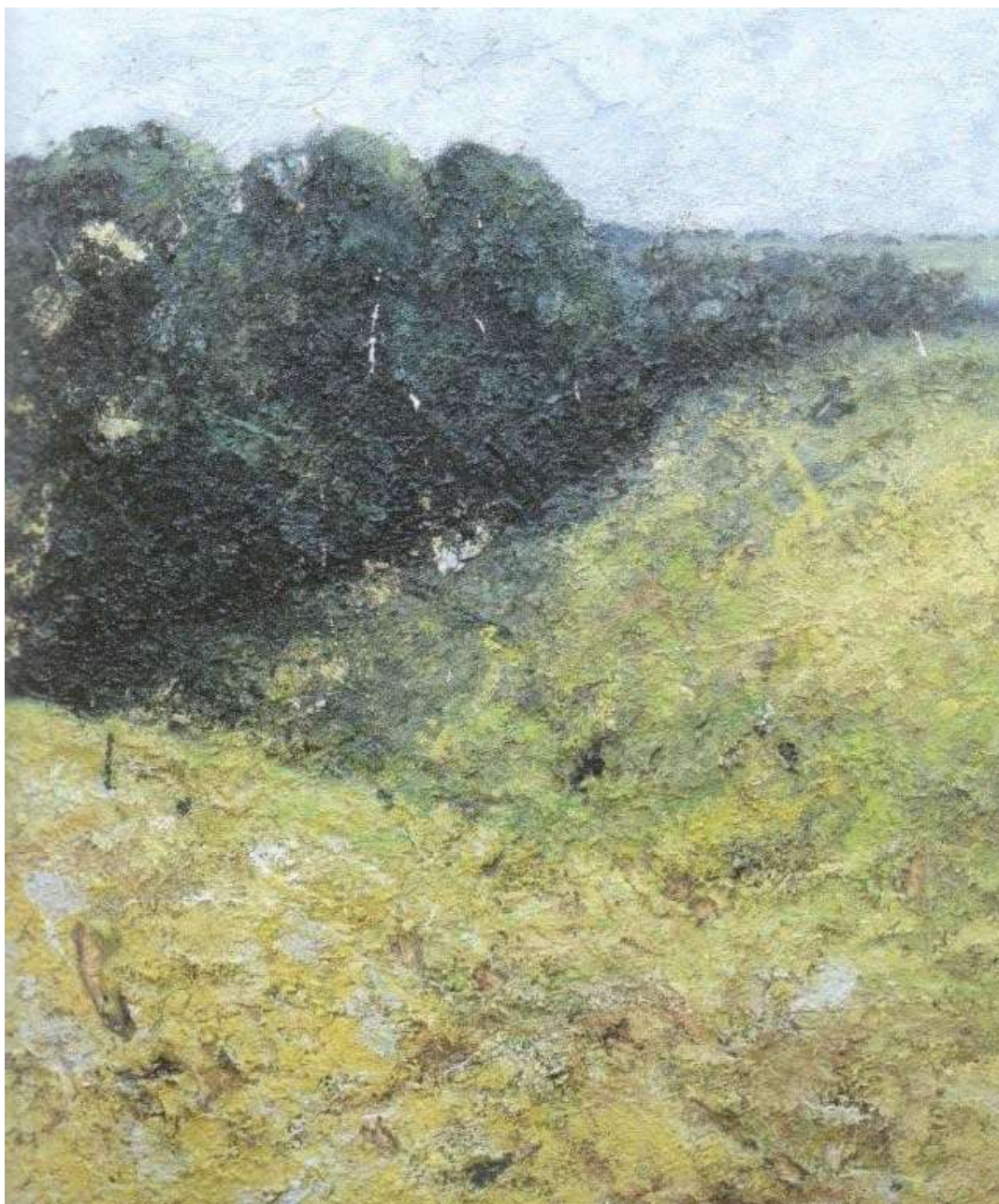


Fig. 92

Grand paysage au printemps, 1993

Huile et fusain sur bois

190 x 153 cm

Collection FRAC Ile-de-France

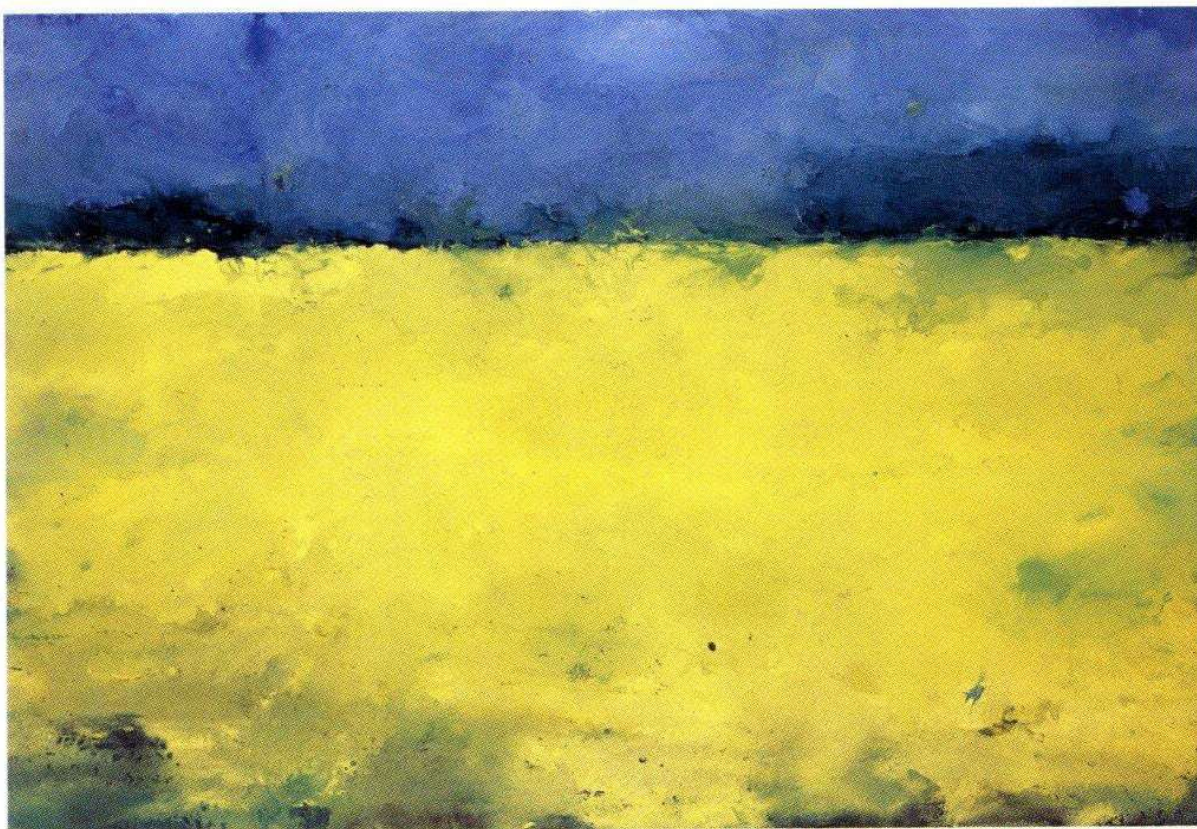


Fig. 93

Champ de Colza, 1993

Encaustique sur toile marouflée sur bois

105 x 154 cm

Collection Alice Pauli, Lausanne



Fig. 94

Vaches dans un pré, 1991

Huile et fusain sur bois gravé et toile

191 x 153 cm



Fig. 95

Paysage, 1995

Peinture à la cire sur toile

145 x 270 cm

Collection Nestlé, Suisse



Fig. 96

Container (diptyque), 1996

Encaustique sur toile marouflée sur bois

150 x 155 cm chacun

Collection musée des Beaux-arts de Nantes



Fig. 97

Cabanes de chantier, 1996

Encaustique sur toile marouflée sur bois

120 x 250 cm

Collection de l'artiste



Fig. 98

Paysage urbain, 1996

Encaustique sur toile marouflée sur bois

56,5 x 81 cm



Fig. 99

Château de Rezé, 1997

Encaustique sur toile marouflée sur bois

103 x 153 cm

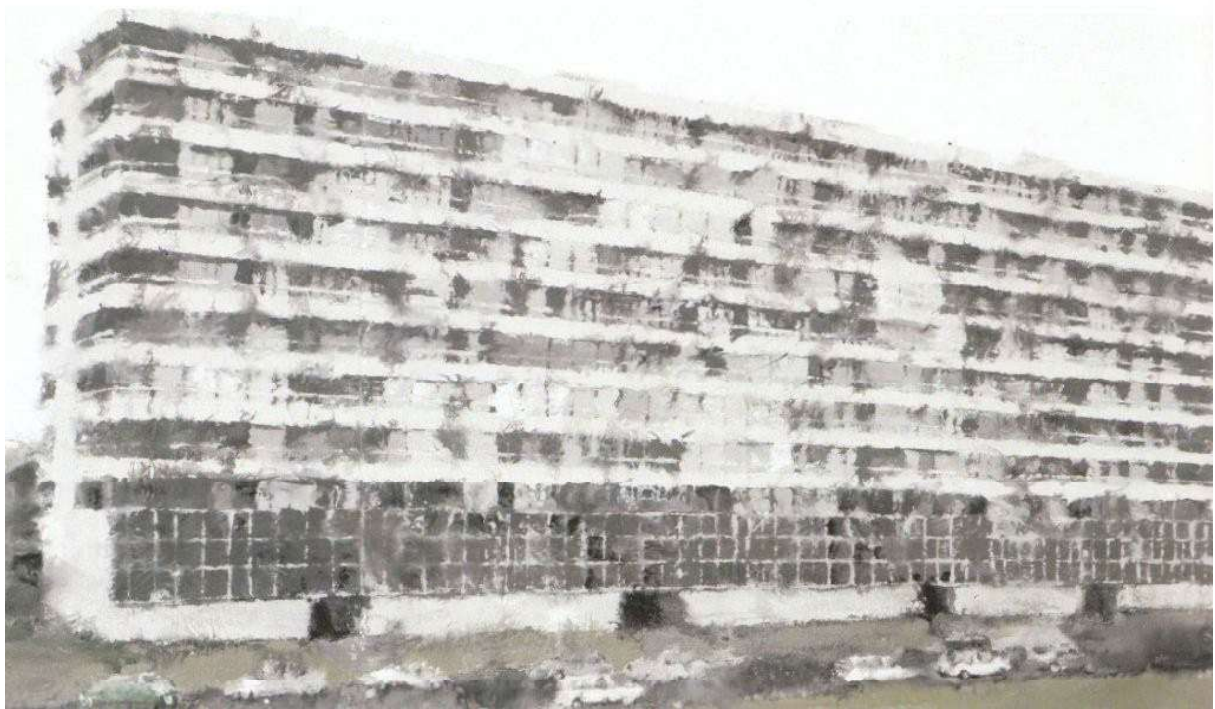


Fig. 100

Immeuble Beaulieu I, 1997

Encaustique sur toile marouflée sur bois

108 x 185 cm

Collection de l'artiste



Fig. 101

Pont à Roissy, 1997

Encaustique sur toile marouflée sur bois

65 x 159,5 cm



Fig. 102

Gare Montparnasse, 2000

Encaustique sur toile marouflée sur bois

153 x 200 cm

Collection particulière, Lausanne

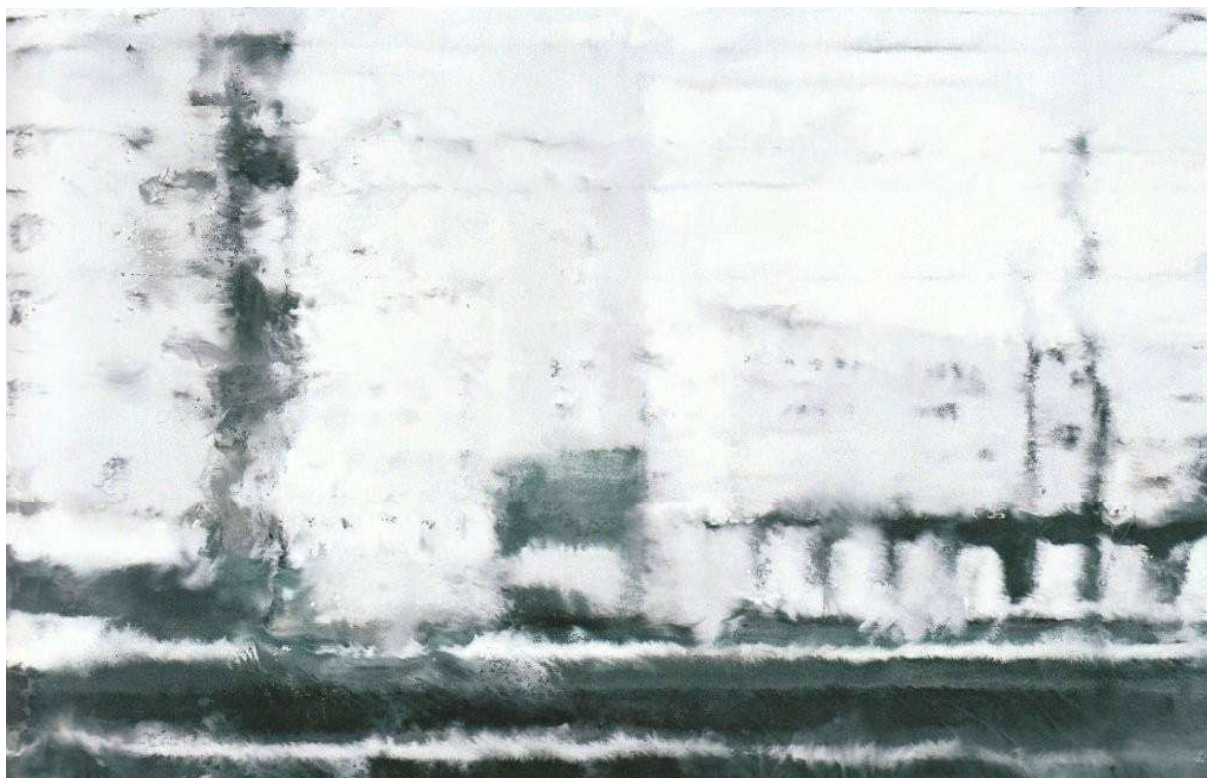


Fig. 103

Vue d'un train, 2000

Encaustique sur toile marouflée sur bois

76 x 120 cm

Collection particulière, Paris



Fig. 104

Paysage vu du train n°1, 2012

Encaustique sur toile marouflée sur bois

175 x 280 cm



Fig. 105

Deux tours, 2000

Encaustique sur toile marouflée sur bois

55 x 64 cm



Fig. 106

Seattle (diptyque), 2002

Encaustique sur toile marouflée sur bois

130 x 162 cm chacun

Collection FRAC Haute-Normandie



Fig. 107

La Tour, 2002

Encaustique sur toile marouflée sur bois

170 x 250 cm

Collection particulière, Suisse



Fig. 108

Le Caire (2002)

Encaustique sur toile marouflée sur bois

153 x 153 cm

Collection particulière



Fig. 109

Hong Kong Amalgame I, 2003

Encaustique sur toile marouflée sur bois

126 x 114 cm

Collection particulière



Fig. 110

Medina, 2009

Encaustique sur toile marouflée sur bois

190 x 150 cm



Fig. 111

Vue de l'exposition de dessins *Proliférations*, 1997

Galerie Laage-Salomon, Paris

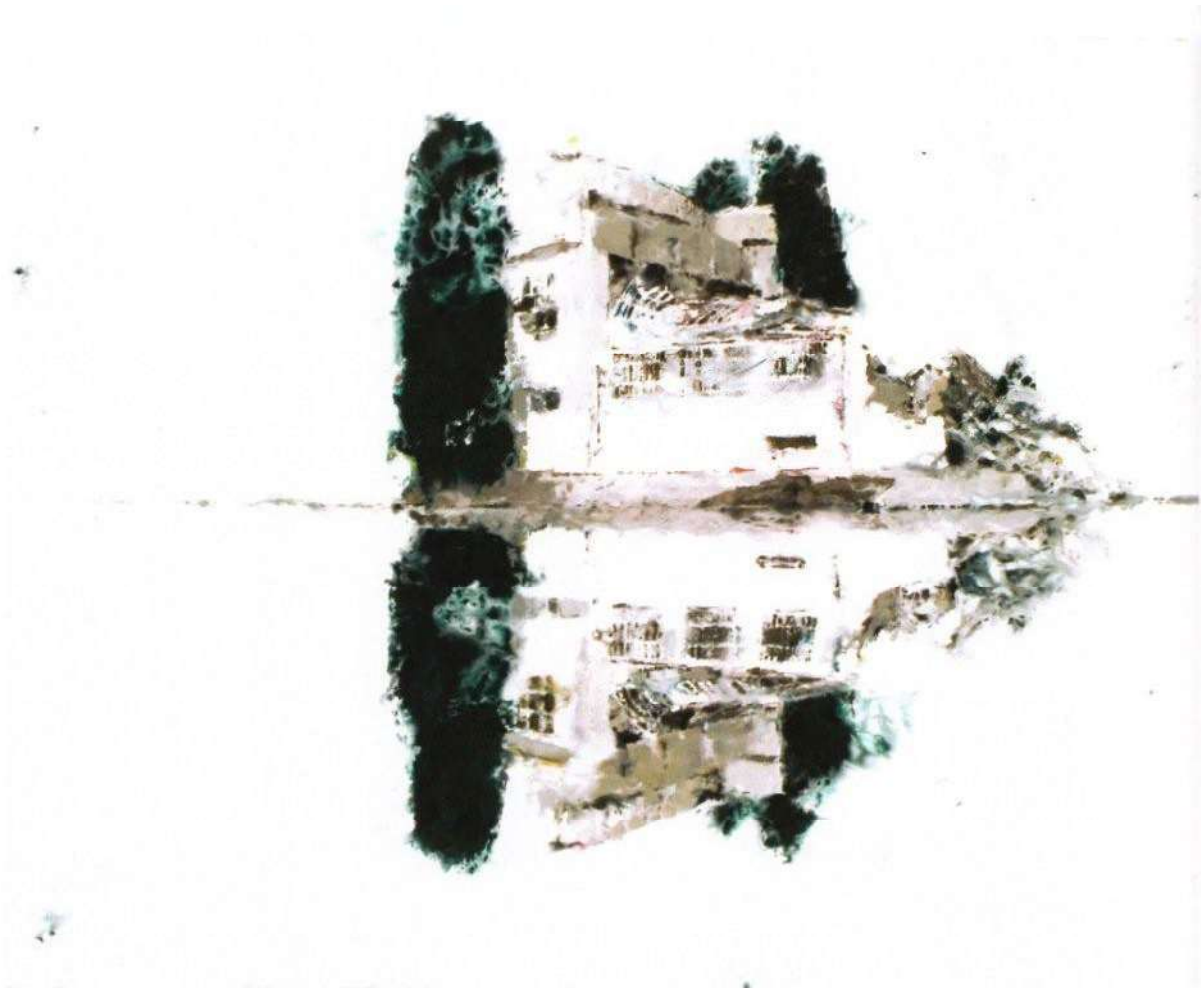


Fig. 112

Mirage, 2005

Encaustique sur toile marouflée sur bois

122 x 153 cm



Fig. 113

Portrait d'un arbre indien, 2011

Encaustique sur toile marouflée sur bois

153 x 250 cm



Fig. 114

Maison indienne n°2, 2010

Encaustique sur toile marouflée sur bois

153 x 225 cm



Fig. 115

Google New York n°1, 2008

Encaustique sur toile marouflée sur bois

65 x 81 cm

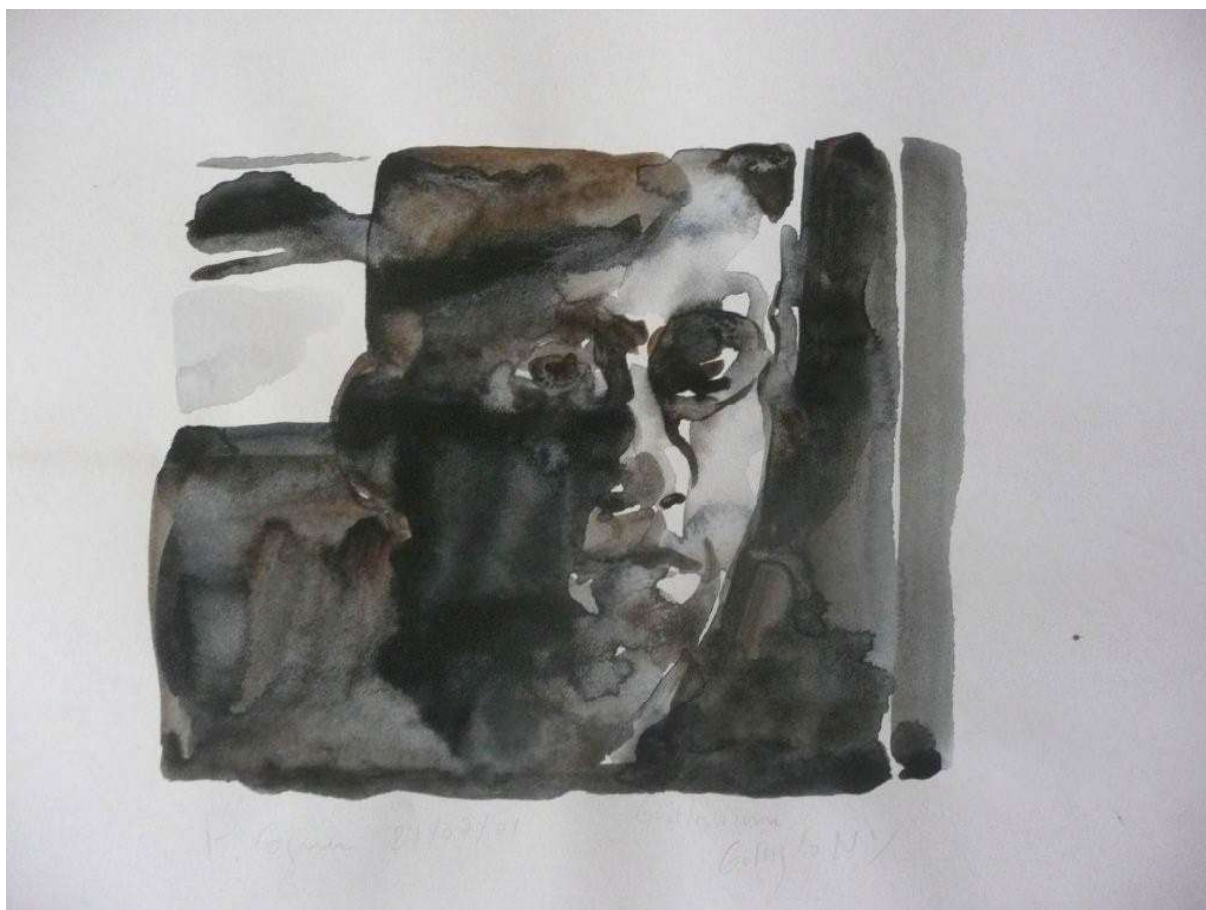


Fig. 116

Guillaume à New York, 21 juillet 2001

Aquarelle sur papier

46 x 30 cm

Titrée, datée et signée

Photographie Blandine Dubois

Collection de l'artiste



Fig. 117

Sans titre [série américaine], 2001

Aquarelle sur papier

46 x 30 cm

Photographie Blandine Dubois le 31 août 2010

Collection de l'artiste



Fig. 118

Sans titre [série américaine], 2001

Aquarelle sur papier

46 x 30 cm

Photographie Blandine Dubois le 31 août 2010

Collection de l'artiste



Fig. 119

New York [série américaine], 2001

Aquarelle sur papier

46 x 30 cm

Titrée, datée et signée

Photographie Blandine Dubois le 31 août 2010

Collection de l'artiste

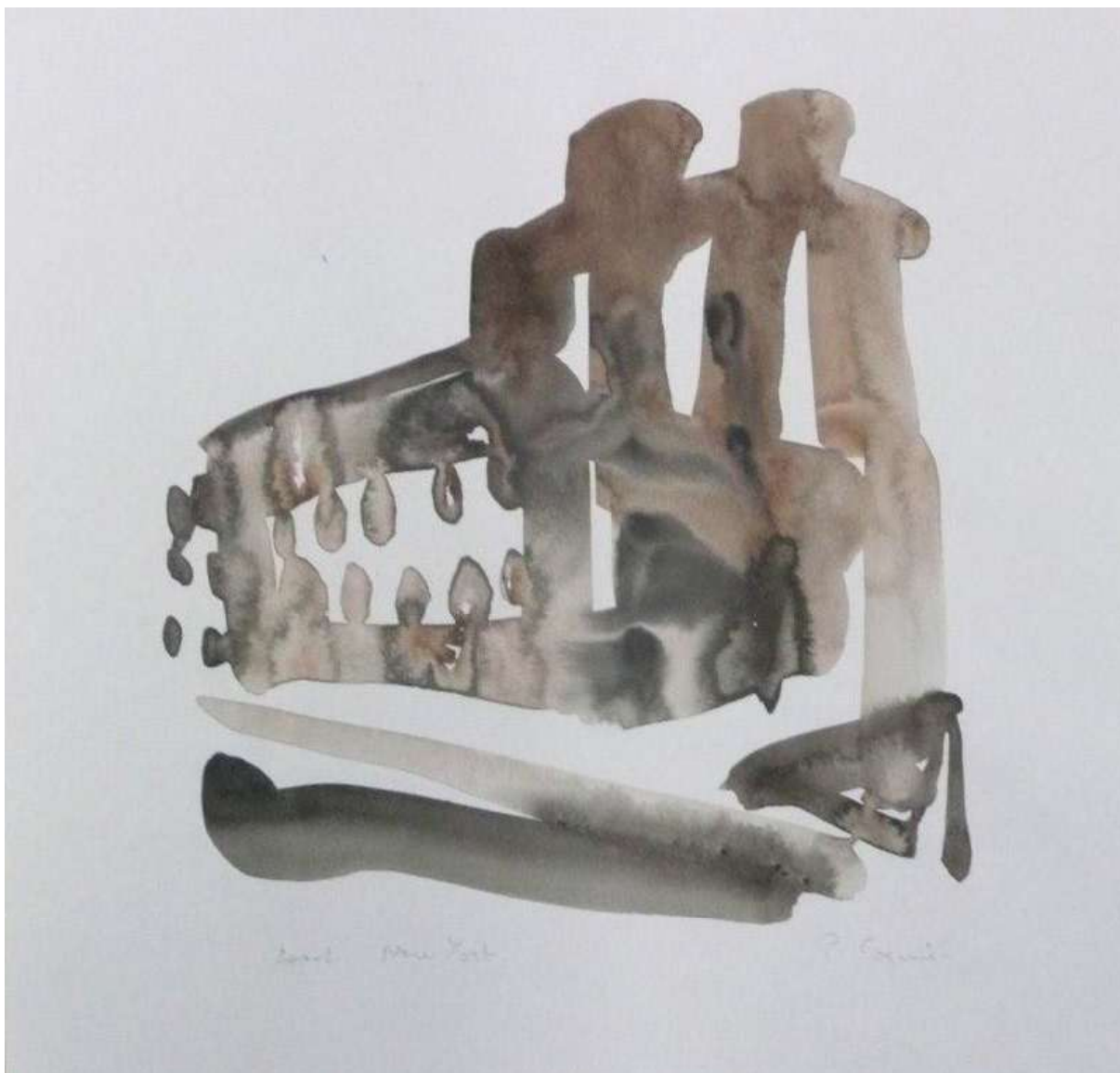


Fig. 120

New York [série américaine], 2001

Aquarelle sur papier

46 x 30 cm

Titrée, datée et signée

Photographie Blandine Dubois le 31 août 2010

Collection de l'artiste

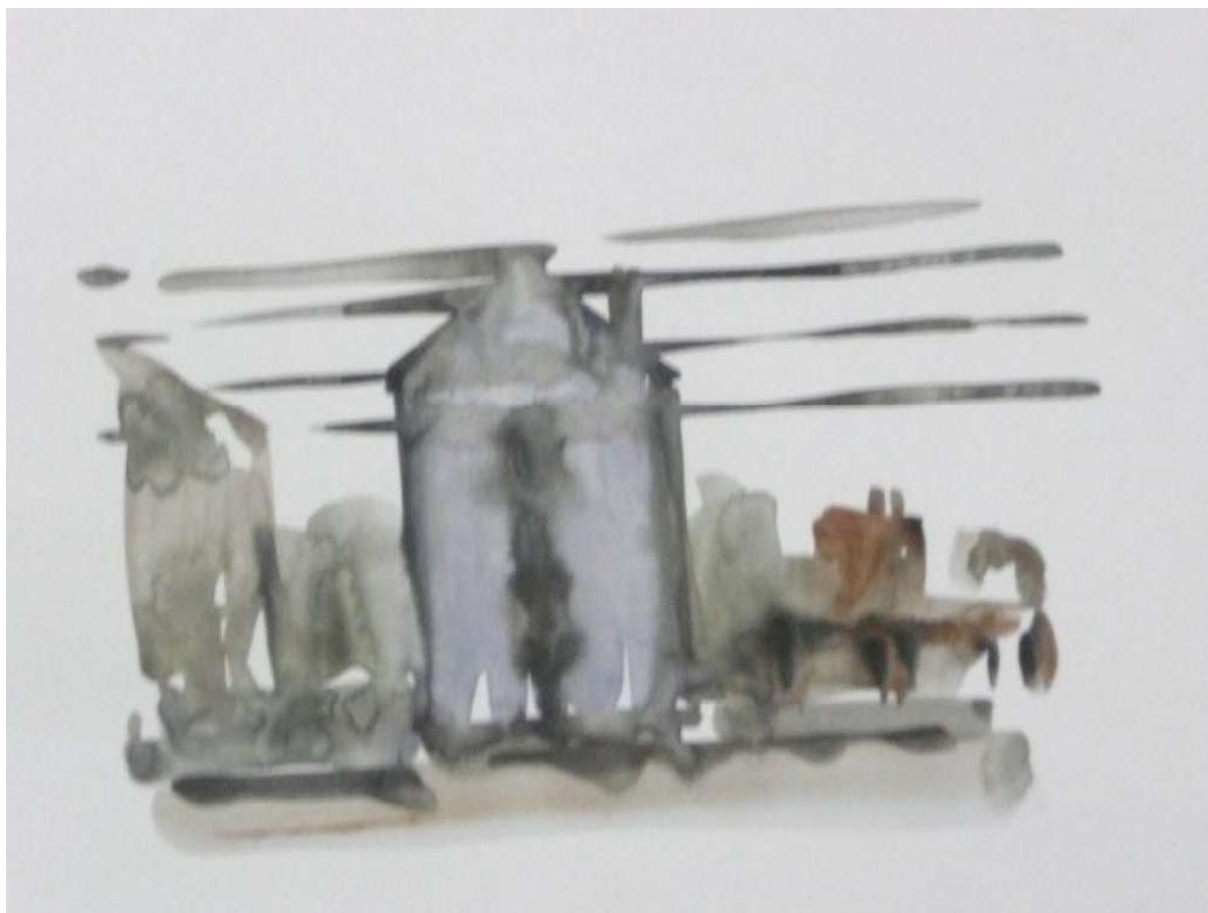


Fig. 121

Sans titre [série américaine], 2001

Aquarelle sur papier

46 x 30 cm

Photographie Blandine Dubois le 31 août 2010

Collection de l'artiste



Fig. 122

Sans titre [série américaine], 2001

Aquarelle sur papier

46 x 30 cm

Photographie Blandine Dubois le 31 août 2010

Collection de l'artiste



Fig. 123

New Haven [série américaine], 2001

Aquarelle sur papier

46 x 30 cm

Titrée, datée et signée

Photographie Blandine Dubois le 31 août 2010

Collection de l'artiste



Fig. 124

Boston [série américaine], 2001

Aquarelle sur papier, 46 x 30 cm

Titrée, datée, signée

Photographie Blandine Dubois le 31 août 2010

Collection de l'artiste



Fig. 125

Sans titre [série américaine], 2001

Aquarelle sur papier

46 x 30 cm

Photographie Blandine Dubois le 31 août 2010

Collection de l'artiste



Fig. 126

Sans titre [série américaine], 2001

Aquarelle sur papier

46 x 30 cm

Photographie Blandine Dubois le 31 août 2010

Collection de l'artiste



Fig. 127

Sans titre [série américaine], 2001

Aquarelle sur papier

46 x 30 cm

Photographie Blandine Dubois le 31 août 2010

Collection de l'artiste



Fig. 128

Sans titre [série américaine], 2001

Aquarelle sur papier

46 x 30 cm

Photographie Blandine Dubois le 31 août 2010

Collection de l'artiste

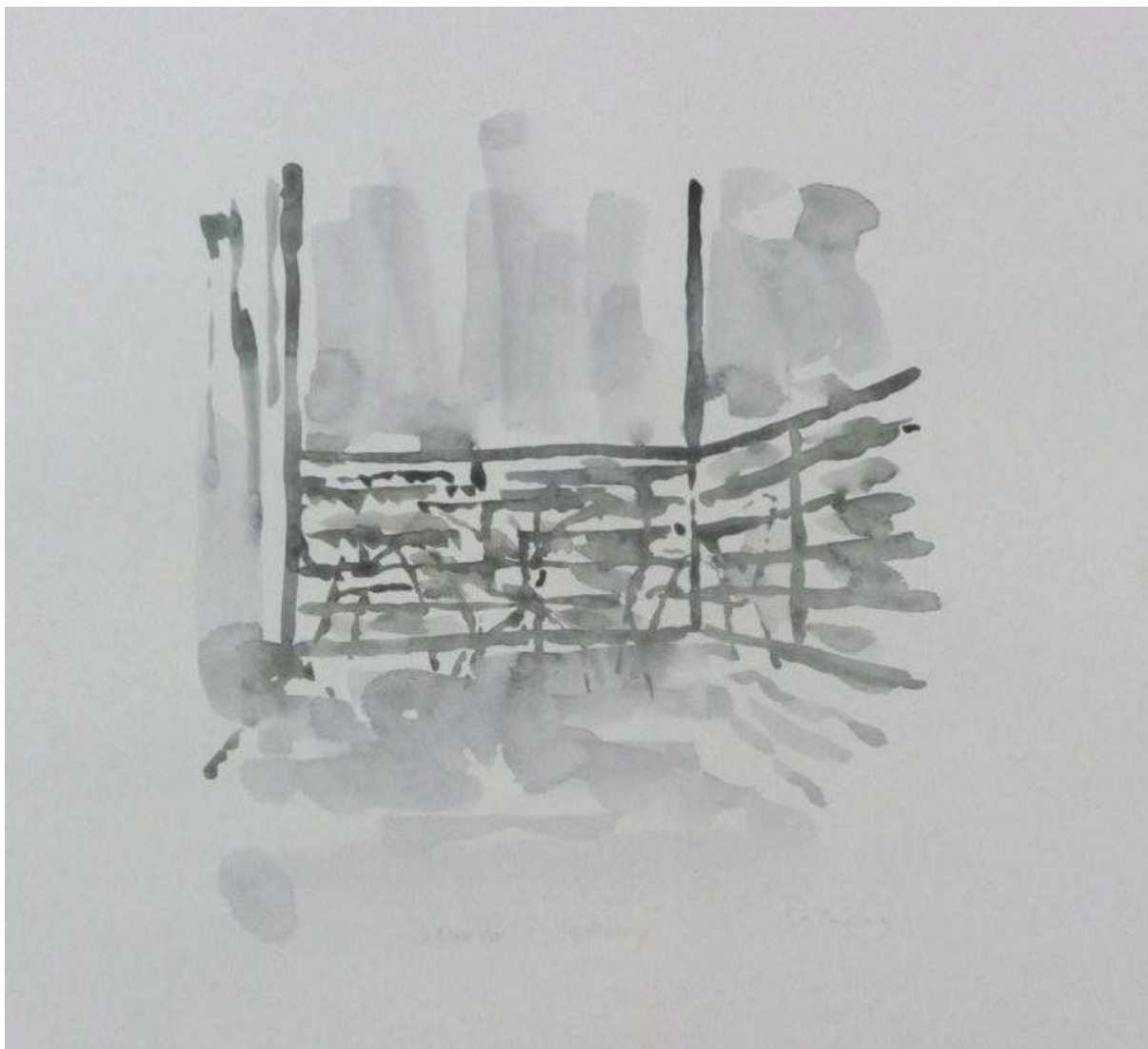


Fig. 129

Sans titre [série américaine], 2001

Aquarelle sur papier

46 x 30 cm

Photographie Blandine Dubois le 31 août 2010

Collection de l'artiste

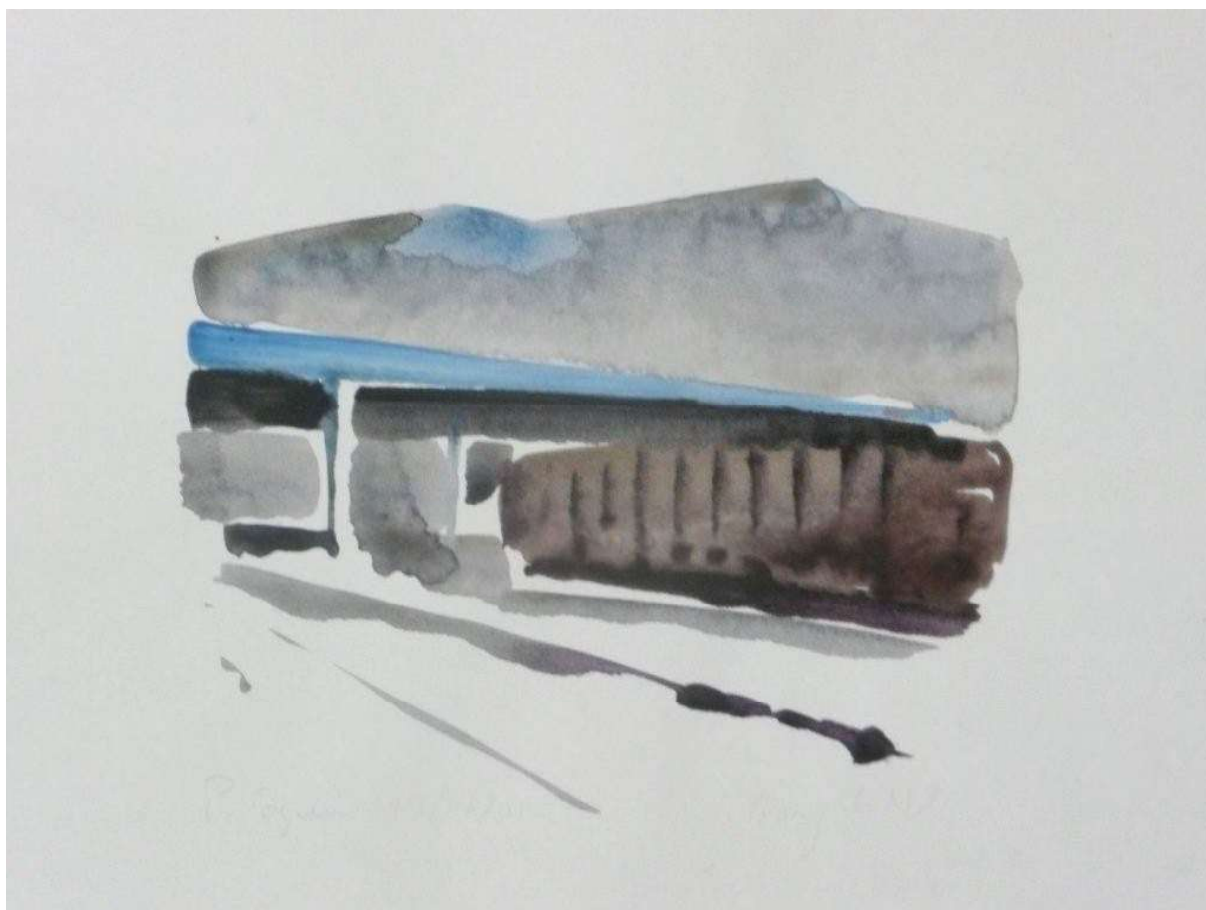


Fig. 130

Sans titre [série américaine], 2001

Aquarelle sur papier

46 x 30 cm

Photographie Blandine Dubois le 31 août 2010

Collection de l'artiste



Fig. 131

Sans titre [série américaine], 2001

Aquarelle sur papier

46 x 30 cm

Photographie Blandine Dubois le 31 août 2010

Collection de l'artiste



Fig. 132

Sans titre [série américaine], 2001

Aquarelle sur papier

46 x 30 cm

Photographie Blandine Dubois le 31 août 2010

Collection de l'artiste



Fig. 133

Sans titre [série américaine], 2001

Aquarelle sur papier

46 x 30 cm

Photographie Blandine Dubois le 31 août 2010

Collection de l'artiste



Fig. 134

Sans titre [série américaine], 2001

Aquarelle sur papier

46 x 30 cm

Photographie Blandine Dubois le 31 août 2010

Collection de l'artiste



Fig. 135

Sans titre [série américaine], 2001

Aquarelle sur papier

46 x 30 cm

Photographie Blandine Dubois le 31 août 2010

Collection de l'artiste



Fig. 136

Sans titre [série américaine], 2001

Aquarelle sur papier

46 x 30 cm

Photographie Blandine Dubois le 31 août 2010

Collection de l'artiste



Fig. 137

Sans titre [série américaine], 2001

Aquarelle sur papier

46 x 30 cm

Photographie Blandine Dubois le 31 août 2010

Collection de l'artiste

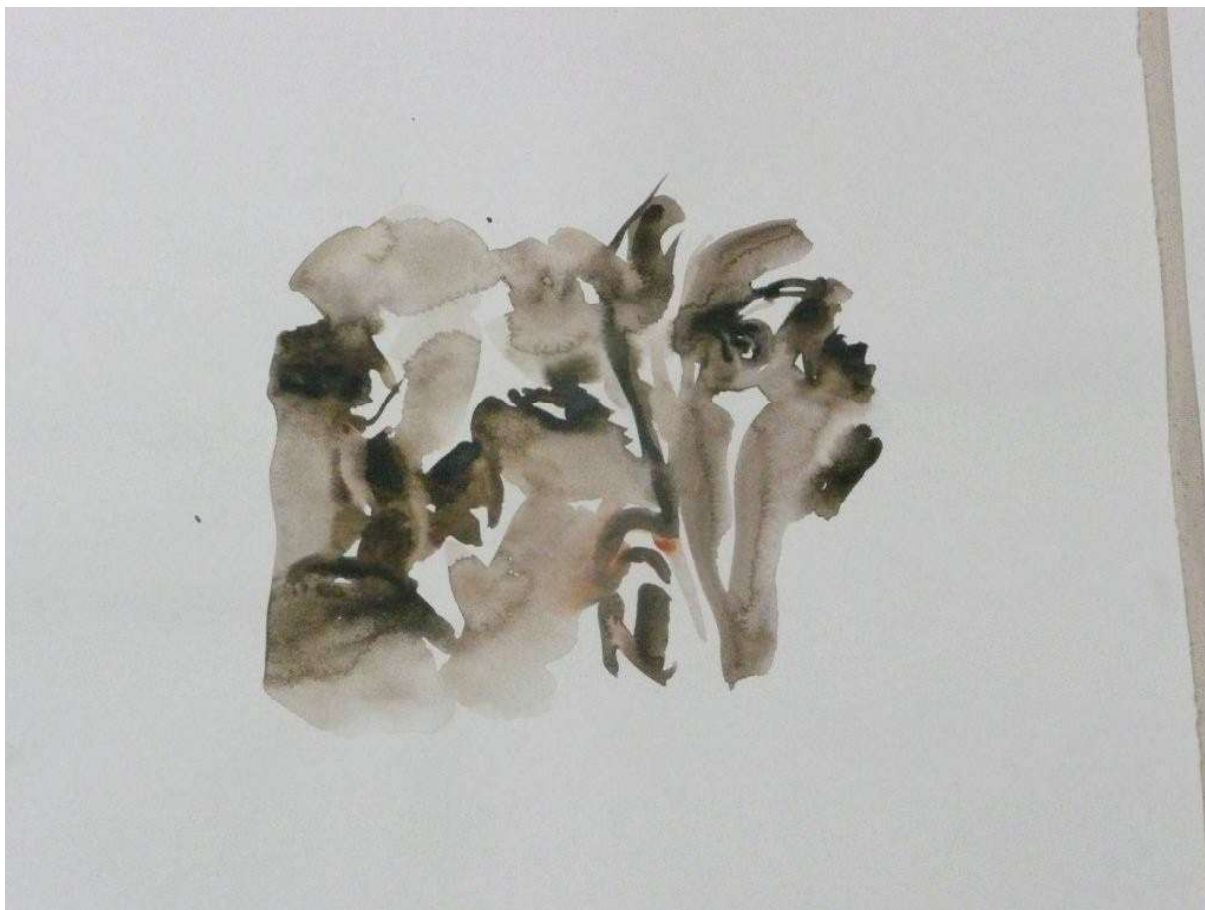


Fig. 138

Sans titre [série américaine], 2001

Aquarelle sur papier

46 x 30 cm

Photographie Blandine Dubois le 31 août 2010

Collection de l'artiste



Fig. 139

Sans titre [série américaine], 2001

Aquarelle sur papier

46 x 30 cm

Photographie Blandine Dubois le 31 août 2010

Collection de l'artiste



Fig. 140

Harlem [série américaine], 2001

Aquarelle sur papier

46 x 30 cm

Titrée, datée, signée

Photographie Blandine Dubois le 31 août 2010

Collection de l'artiste



Fig. 141

Yvan Salomone, *Sans titre*, entre 1991 et 2002

Aquarelle et mine graphite sur papier

104 x 145 cm



Fig. 142

Fenêtre d'atelier, 2001

Encaustique sur toile marouflée sur bois



Fig. 143

La fenêtre d'atelier, 2001

Encaustique sur toile marouflée sur bois



Fig. 144

TA Fenêtre, 2012

Encaustique sur toile marouflée sur bois

153 x 125 cm



Fig. 145

Bethany [Fenêtre], 9 août 2001

Aquarelle sur papier

46 x 30 cm

Datée, titrée et signée

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois 31 août 2010



Fig. 146

Bethany New Haven [Fenêtre], 2001

Aquarelle sur papier

46 x 30 cm

Signée, datée et titrée

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois 31 août 2010



Fig. 147

Béthany [Fenêtre], 17 août 2001

Aquarelle sur papier, 46 x 30 cm

Datée, titrée et signée

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois 31 août 2010



Fig. 148

Sans titre [Fenêtre] 2001

Aquarelle sur papier, 46 x 30 cm

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois 31 août 2010



Fig. 149

Sans titre [Fenêtre], 2001

Aquarelle sur papier

46 x 30 cm

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois 31 août 2010)



Fig. 150

Sans titre [série américaine], 2001

Aquarelle sur papier

46 x 30 cm

Photographie Blandine Dubois le 31 août 2010

Collection de l'artiste



Fig. 151

Sans titre [série américaine], 2001

Aquarelle sur papier

46 x 30 cm

Photographie Blandine Dubois le 31 août 2010

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois 31 août 2010



Fig. 152

Sans titre [Fenêtre] 2001

Aquarelle sur papier

46 x 30 cm

Datée, titrée et signée

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois 31 août 2010

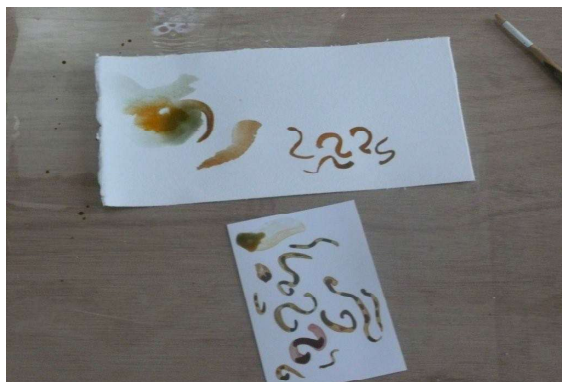


Fig. 153, 154 et 155

Philippe Cognée peignant à l'aquarelle, dans son atelier de Vertou (44)

le 31 août 2010

Photographie Blandine Dubois



Fig. 156

Sans titre, 2010

Aquarelle sur papier photo mat

Ensemble de 6 pièces, 10 x 15 cm chacune

Photographie Blandine Dubois 31 août 2010



Fig. 157

Sans titre, 2009

Aquarelle sur papier photo brillant

Ensemble de 4 pièces, 10 x 15 cm chacune

Photographie Blandine Dubois 30 décembre 2009



Fig. 158

Sans titre, 1991-1995

Acrylique sur papier photo

Ensemble de 285 photos

10 x 15 cm chacune

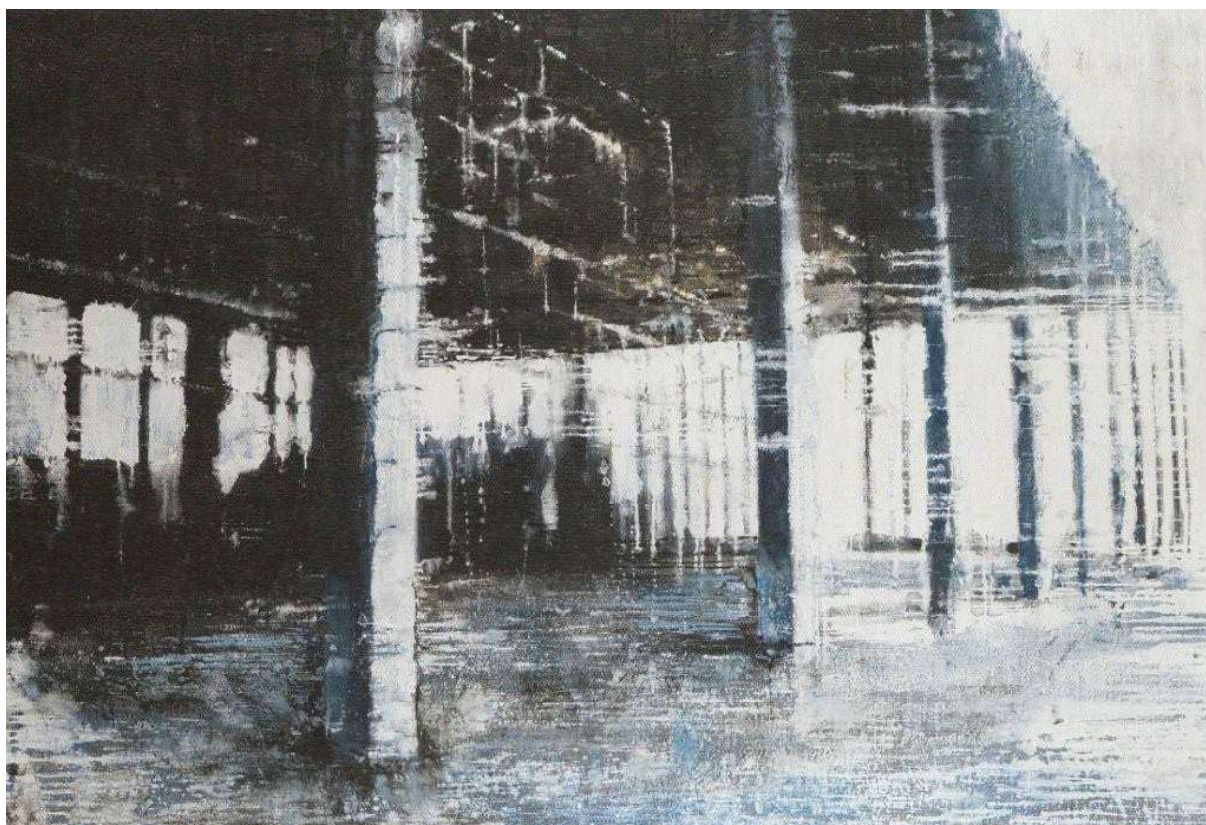


Fig. 159

Palais, 2009

Encaustique sur toile

Collection Hervé Lancelin, Luxembourg



Fig. 160

Gueule noire, 2009

Aquarelle sur papier

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois le 30 décembre 2009



Fig. 161

Sans titre, 2009

Aquarelle sur papier

20 x 30 cm

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois le 30 décembre 2009

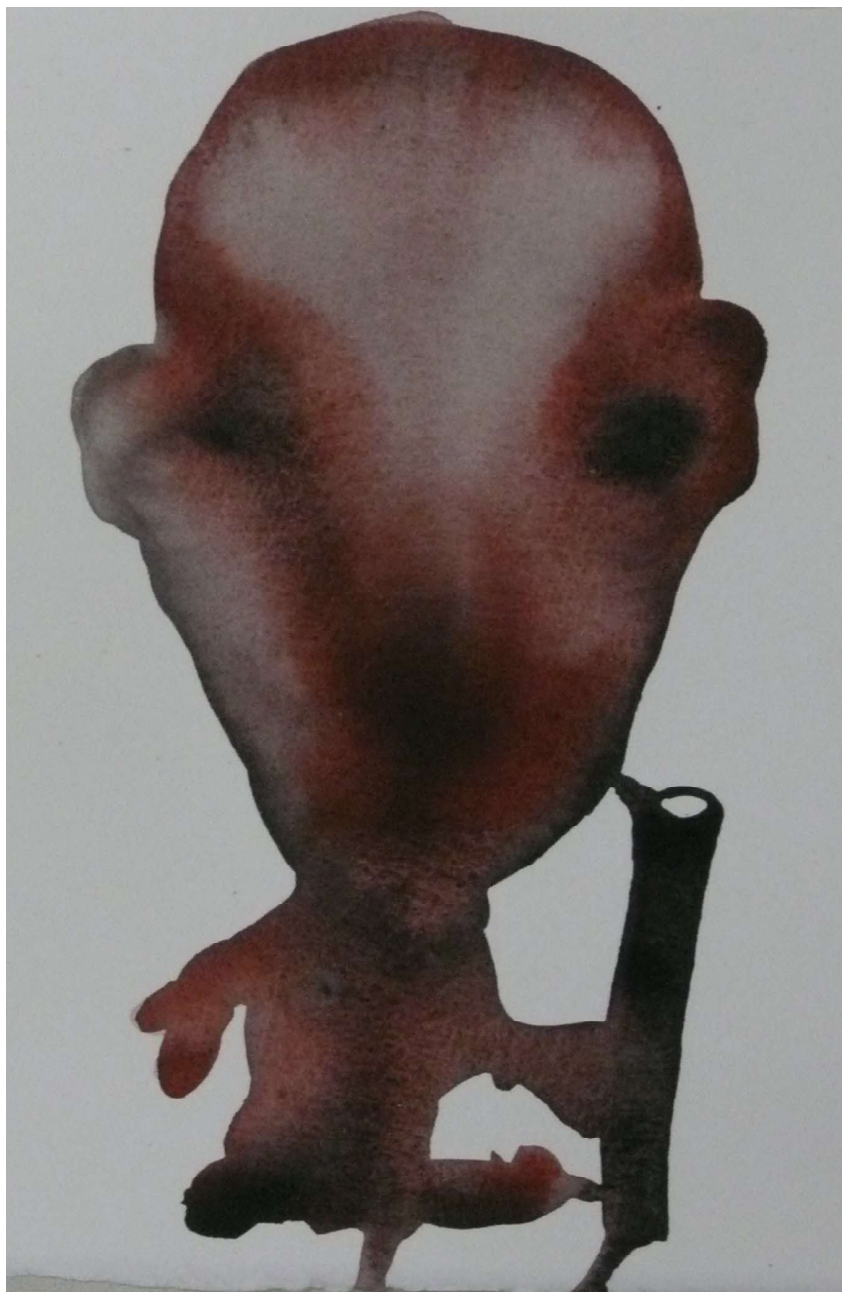


Fig. 162

Sans titre, 2009

Aquarelle sur papier

20 x 30 cm

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois le 30 décembre 2009



Fig. 163

Sans titre, 2009

Aquarelle sur papier

20 x 30 cm

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois le 30 décembre 2009



Fig. 164

Sans titre, 2009

Aquarelle sur papier

20 x 30 cm

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois le 30 décembre 2009



Fig. 165

Sans titre, 2009

Aquarelle sur papier

20 x 30 cm

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois le 30 décembre 2009



Fig. 166

Sans titre, 2009

Aquarelle sur papier

20 x 30 cm

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois le 30 décembre 2009



Fig. 167

Sans titre, 2009

Aquarelle sur papier

20 x 30 cm

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois le 30 décembre 2009



Fig. 168

Sans titre, 2009

Aquarelle sur papier

20 x 30 cm

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois le 30 décembre 2009



Fig. 169

Sans titre, 2009

Aquarelle sur papier

20 x 30 cm

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois le 30 décembre 2009



Fig. 170

Sans titre, 2009

Aquarelle sur papier

20 x 30 cm

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois le 30 décembre 2009

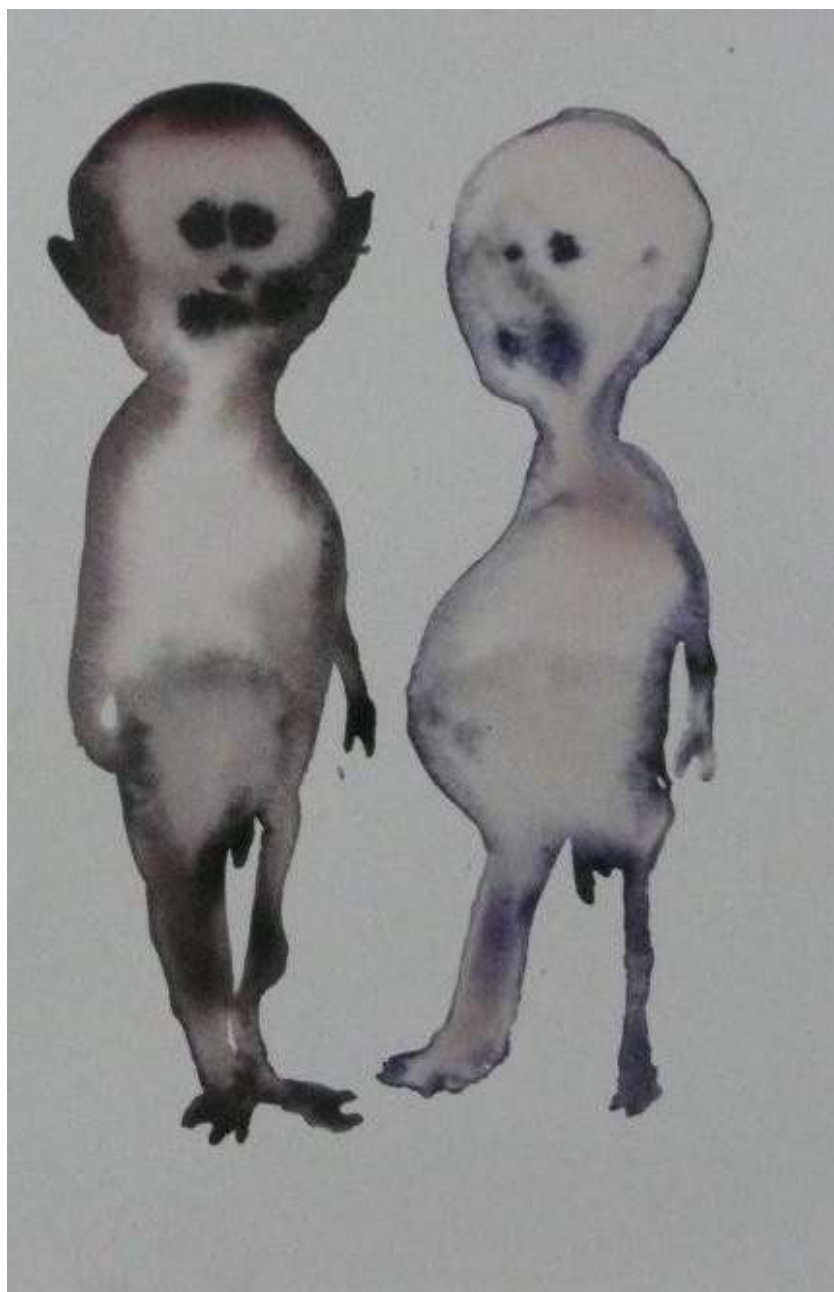


Fig. 171

Sans titre, 2009

Aquarelle sur papier

20 x 30 cm

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois le 30 décembre 2009



Fig. 172

Sans titre, 2009

Aquarelle sur papier

20 x 30 cm

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois le 30 décembre 2009



Fig. 173

Sans titre, 2009

Aquarelle sur papier

20 x 30 cm

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois le 30 décembre 2009



Fig. 174

Sans titre, 2009

Aquarelle sur papier

20 x 30 cm

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois le 30 décembre 2009



Fig. 175

Sans titre, 2009

Aquarelle sur papier

20 x 30 cm

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois le 30 décembre 2009



Fig. 176

Sans titre, 2009

Aquarelle sur papier

20 x 30 cm

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois le 30 décembre 2009



Fig. 177

Sans titre, 2009

Aquarelle sur papier

20 x 30 cm

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois le 30 décembre 2009



Fig. 178

Sans titre, 2009

Aquarelle sur papier

20 x 30 cm

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois le 30 décembre 2009



Fig. 179

Sans titre, 2009

Aquarelle sur papier

20 x 30 cm

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois le 30 décembre 2009



Fig. 180

Sans titre, 2009

Aquarelle sur papier

20 x 30 cm

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois le 30 décembre 2009

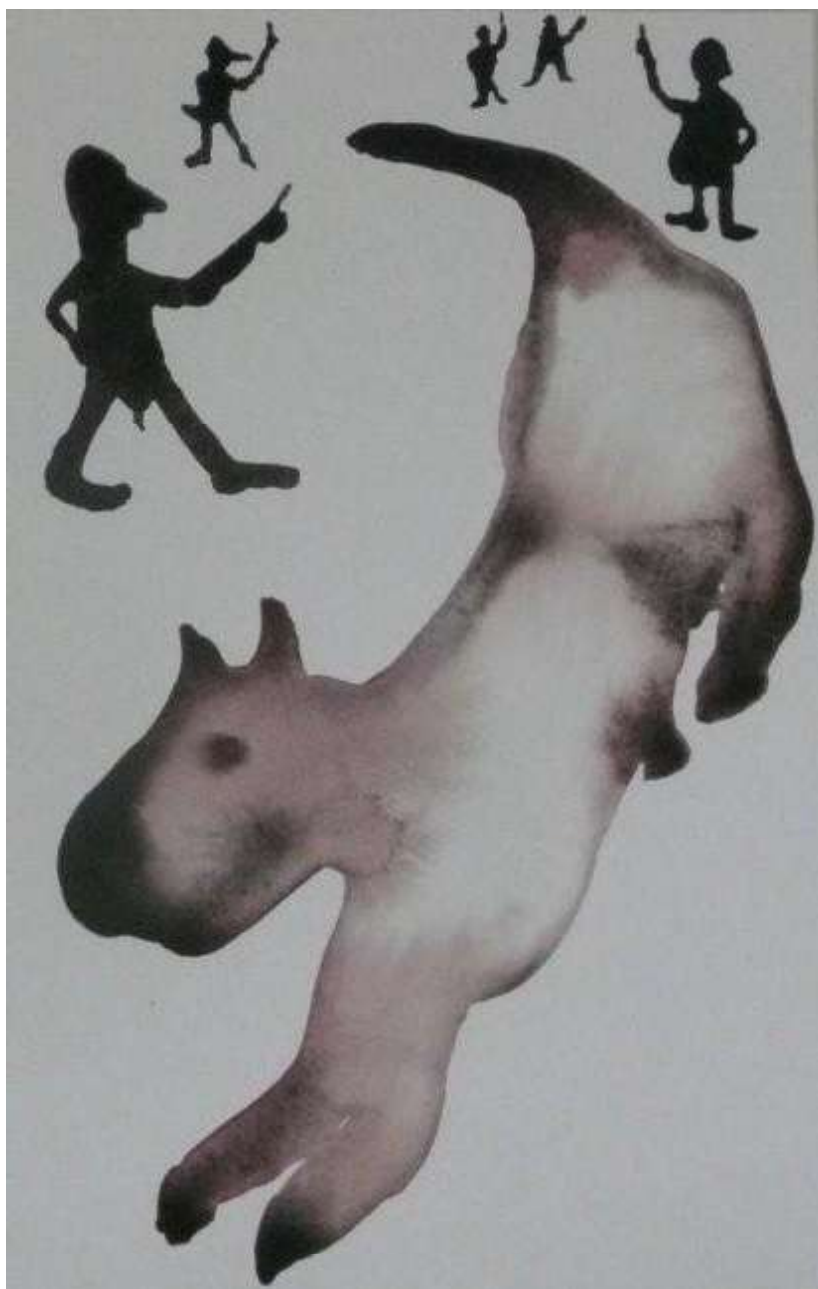


Fig. 181

Sans titre, 2009

Aquarelle sur papier

20 x 30 cm

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois le 30 décembre 2009



Fig. 182

Sans titre, 1991

Huile et fusain sur bois gravé et toile

150 x 122 cm

Collection privée

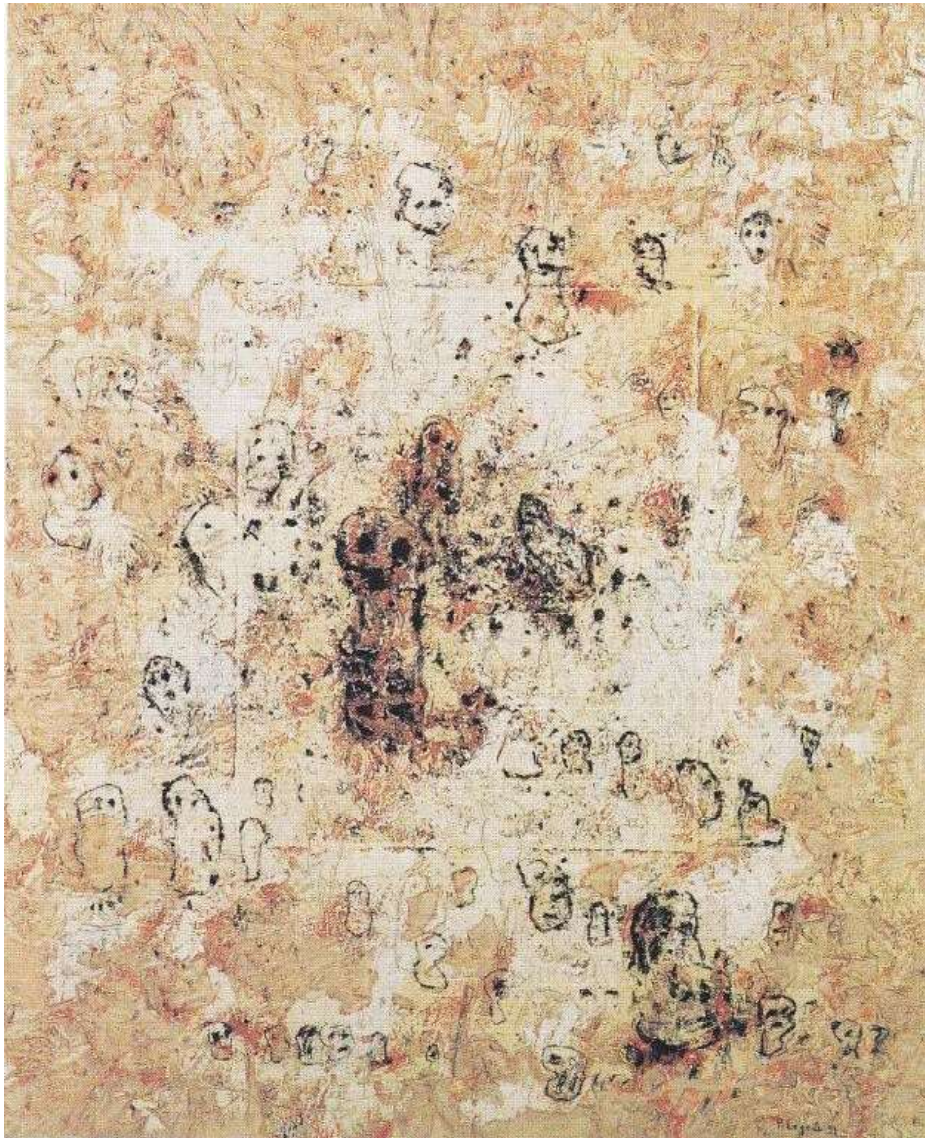


Fig. 183

Sans titre, 1991

Huile et fusain sur bois gravé et toile

150 x 122 cm

Collection FRAC Réunion



Fig. 184

Naples, 1991

Huile et fusain sur bois gravé et toile

191 x 153 cm

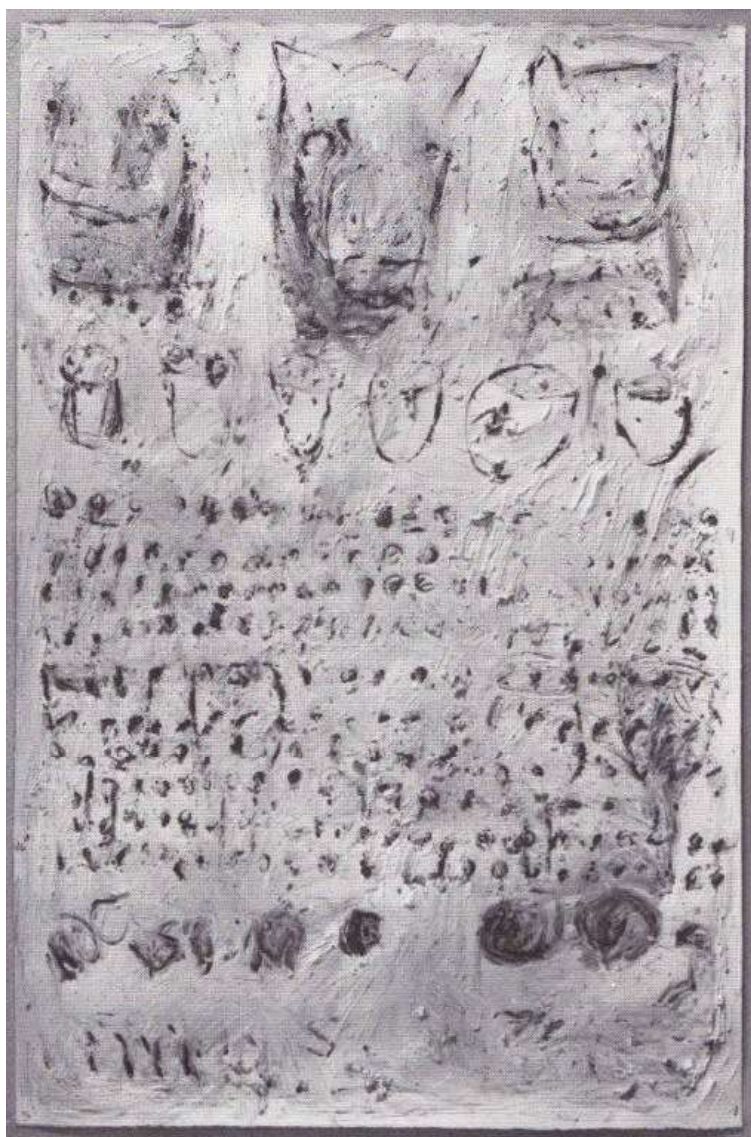


Fig. 185

Sans titre, 1990

Fusain et peinture sur papier

120 x 80 cm



Fig. 186

Tête d'animal, 1985

Sculpture sur bois

51,5 x 34 x 42 cm

Collection de l'artiste



Fig. 187

Ivan Comas, *B 21 (6, 12, 7, 24)*, 2010

Gouache et aquarelle sur papier

Collection Hervé Acker

Photographie Blandine Dubois, 2013



Fig. 188

Rosemarie Trockel, *Sans titre*, 1992

Aquarelle sur papier

CRAVATES, TESTICULES ET CADDY



Bonjour
 Une confidence – légèrement opaque : pendant onze ans, j'ai porté cravates.
 Dans nombres d'entre elles, une dégoulinade de mandarines d'un orange vivace.
 Décryptage : quand j'avais rendez-vous avec un être d'importance, j'avais besoin,
 pour asséner mes chères pensées, d'arborer mes testicules – les siens, pensai-je,
 malmenés par la fatuité, étaient gris et rabougris.
 Aujourd'hui, sans cravate ni mandarine, suis-je aussi imposant ? Pabensûr...

80

Fig. 189

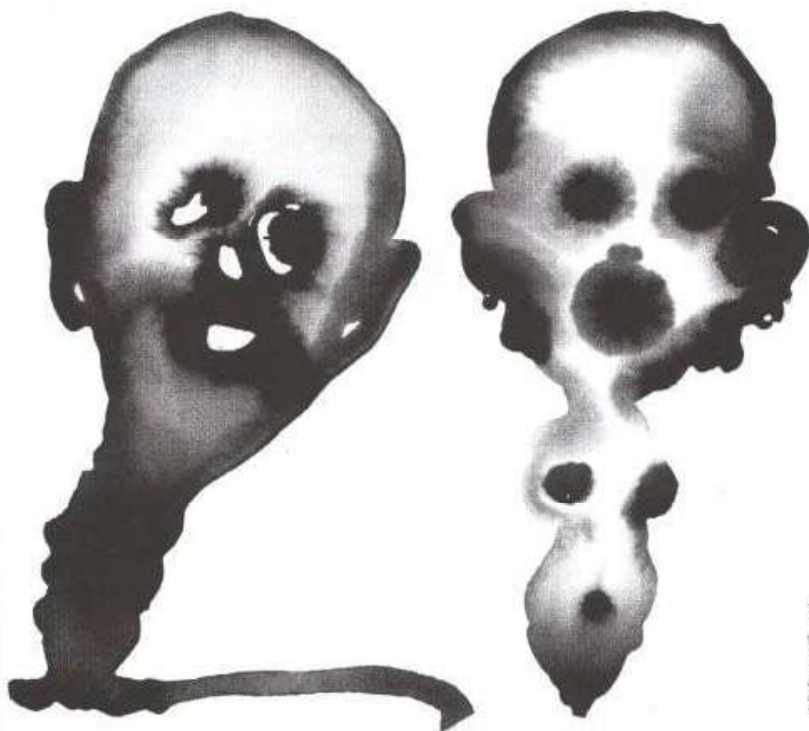
Sans titre, 2009

Aquarelle sur papier

Extrait de la revue *Traviolas*, n° 15, automne 2009-printemps 2010, p. 80.

TRAVIOLES

ART LITTÉRATURE PHILOSOPHIE



Philippe Cognée

14

A. Aillaud - M.-C. Bugeaud - P. Buraglio - R. Caussanel - Ph. Cognée - M. Cohen
C. Dantzig - A. Diaz - B. Dufour - P. Dumayet - A. Gallien - M. Glass - G. Garouste
A. Hadad - H. Haddad - Ph. Hélénou - É. Issartel - Ch. Jaccard - A. Kirili - Ch. Lamotte
G. Lascault - H. Lucot - H. Lyon - Amino - L. Mizón - A. Nahum - Ch. Nemes
D. Noguez - É. Nonn - F. Pataud - L. Pons - S. Queiros - D. Rabourdin - Y. Reynier
F. Rouan - F. Sagnes - É. Sarner - J. Serena - L. Tailhade - M. Treps - J. et F. Vargas...

HIVER 2008 - PRINTEMPS 2009

Fig. 190

Sans titre, 2008

Aquarelle sur papier

Extrait de la revue *Traviolas*, n° 14, page de couverture.

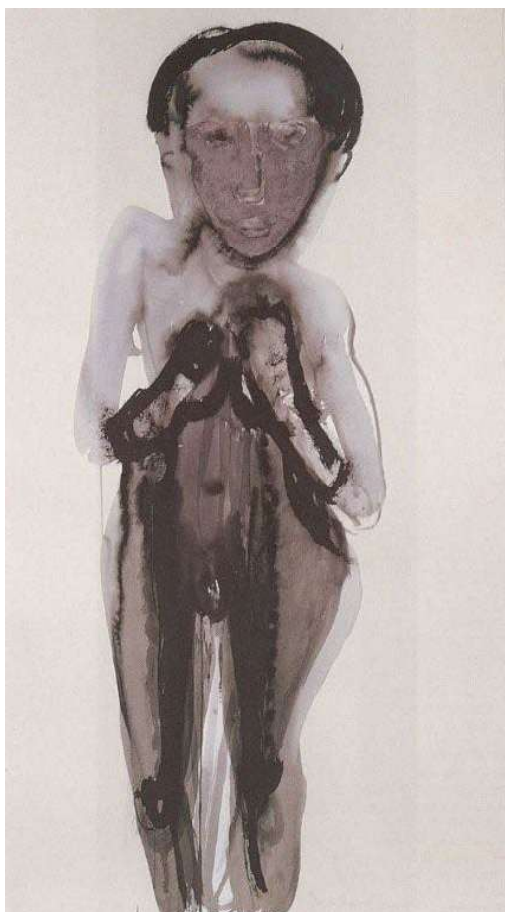


Fig. 191

Marlène Dumas, *Josephine* 1997

Lavis d'encre et aquarelle sur papier

125 x 70 cm

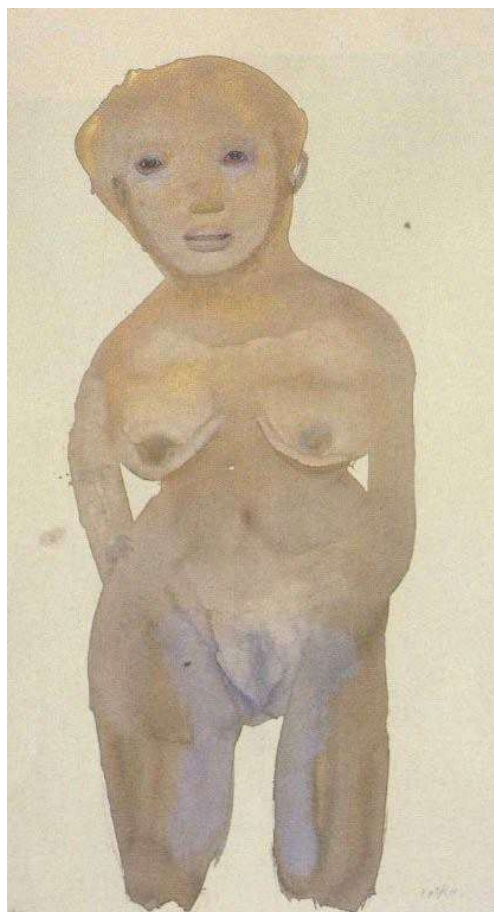


Fig. 192

Marlène Dumas, *Erika*, 1998

Aquarelle sur papier

125 x 70 cm



Fig. 193

Foule, manifestation n°3, 1995

Encaustique sur toile

155 x 153 cm

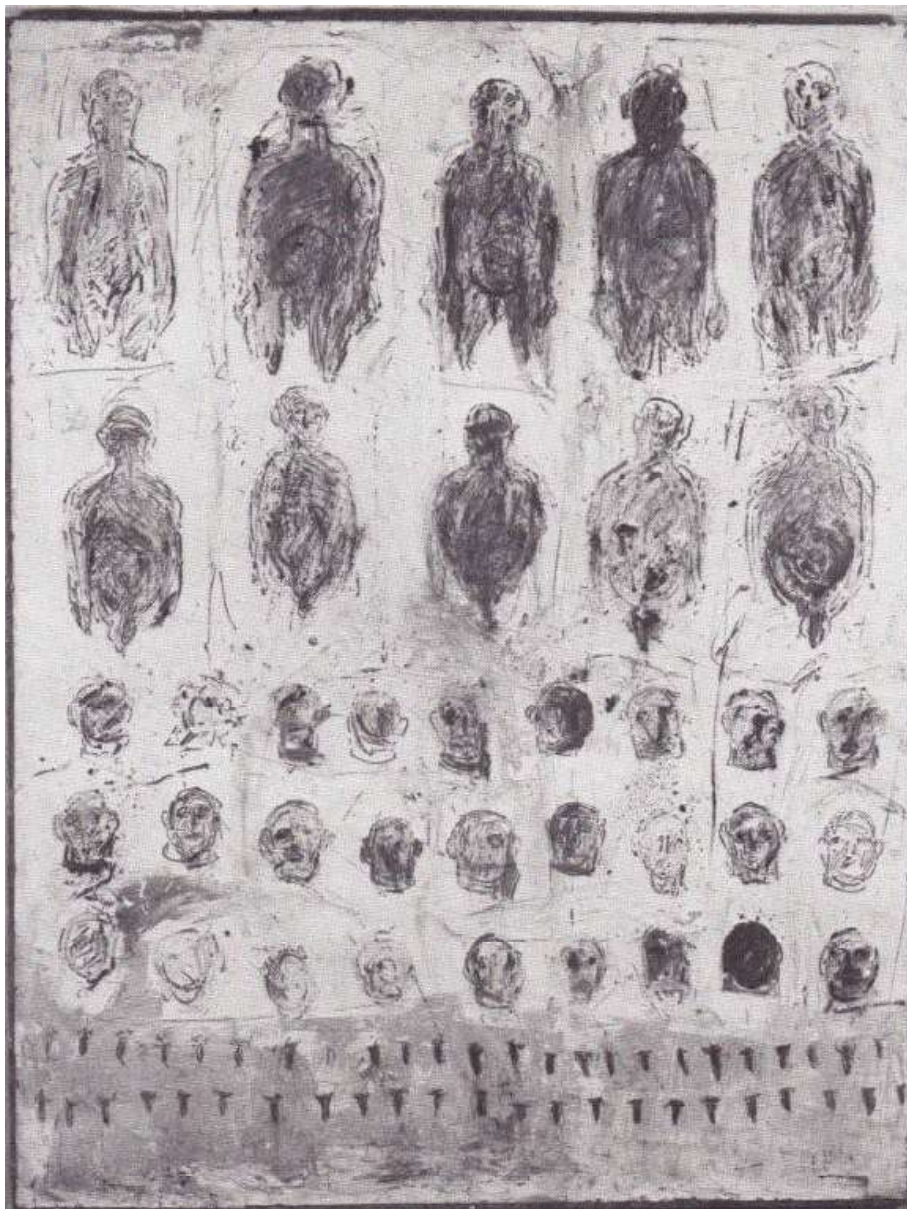


Fig. 194

Sans titre, 1989

Fusain et peinture sur papier

160 x 120 cm

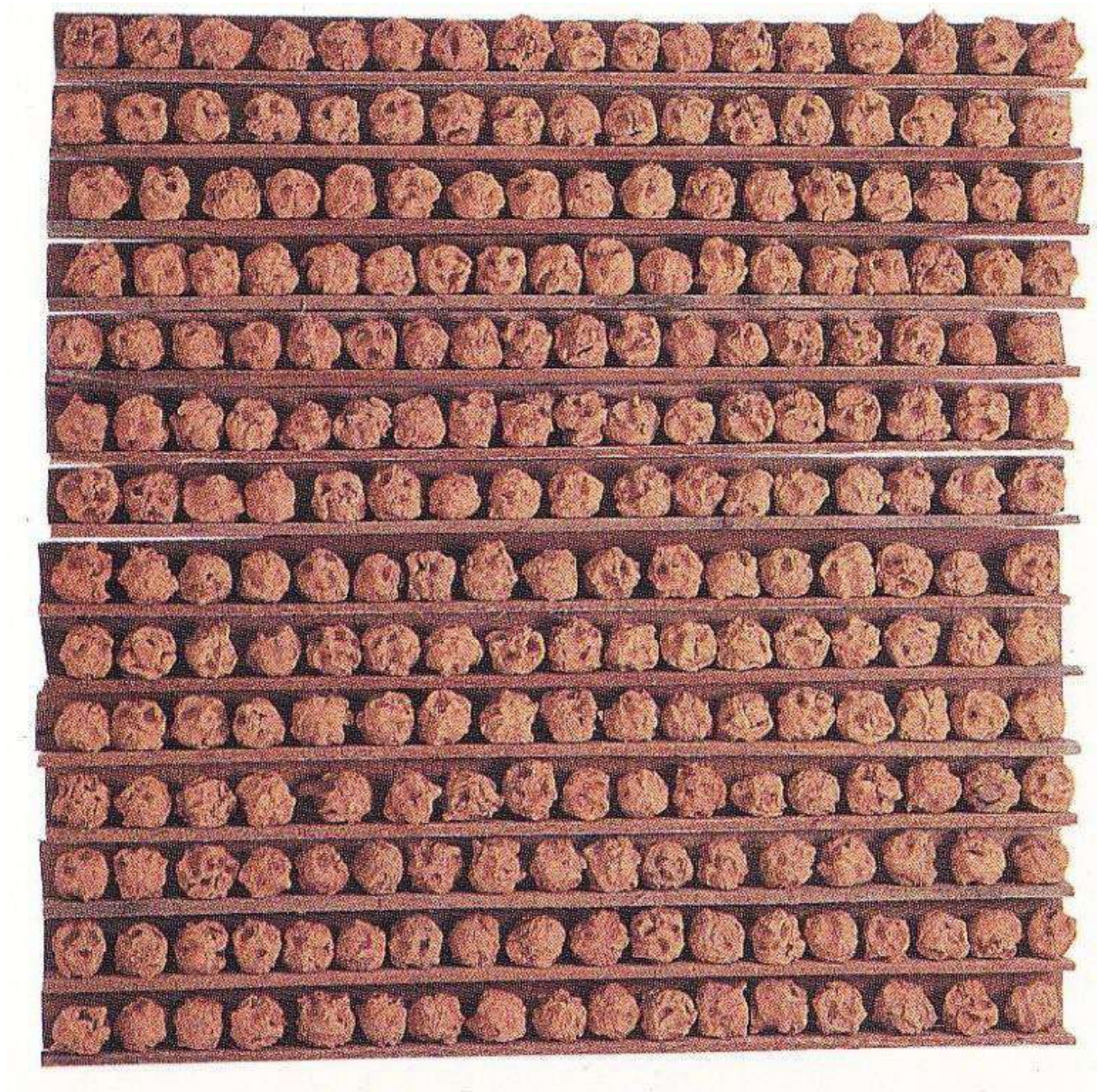


Fig. 195

Sans titre, 1989

Étagère sur bois et terre cuite

144 x 145 x 10 cm

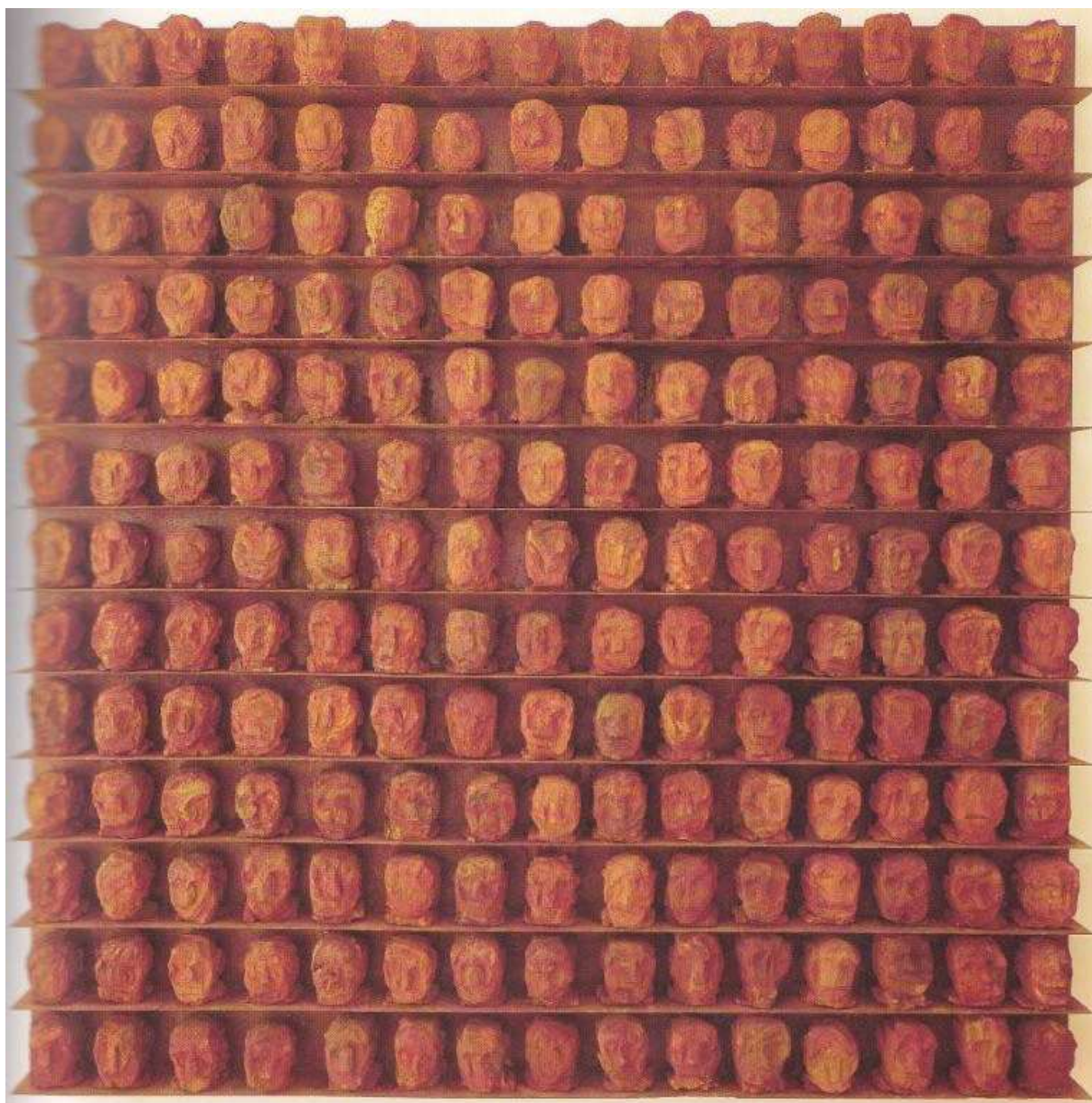


Fig. 196

Sans titre, 1989

Étagères en métal et têtes en bois peint

195 x 195 x 10 cm



Fig. 197

Foule, 1999

Encaustique sur toile marouflée sur bois

200 x 200 cm

Collection particulière

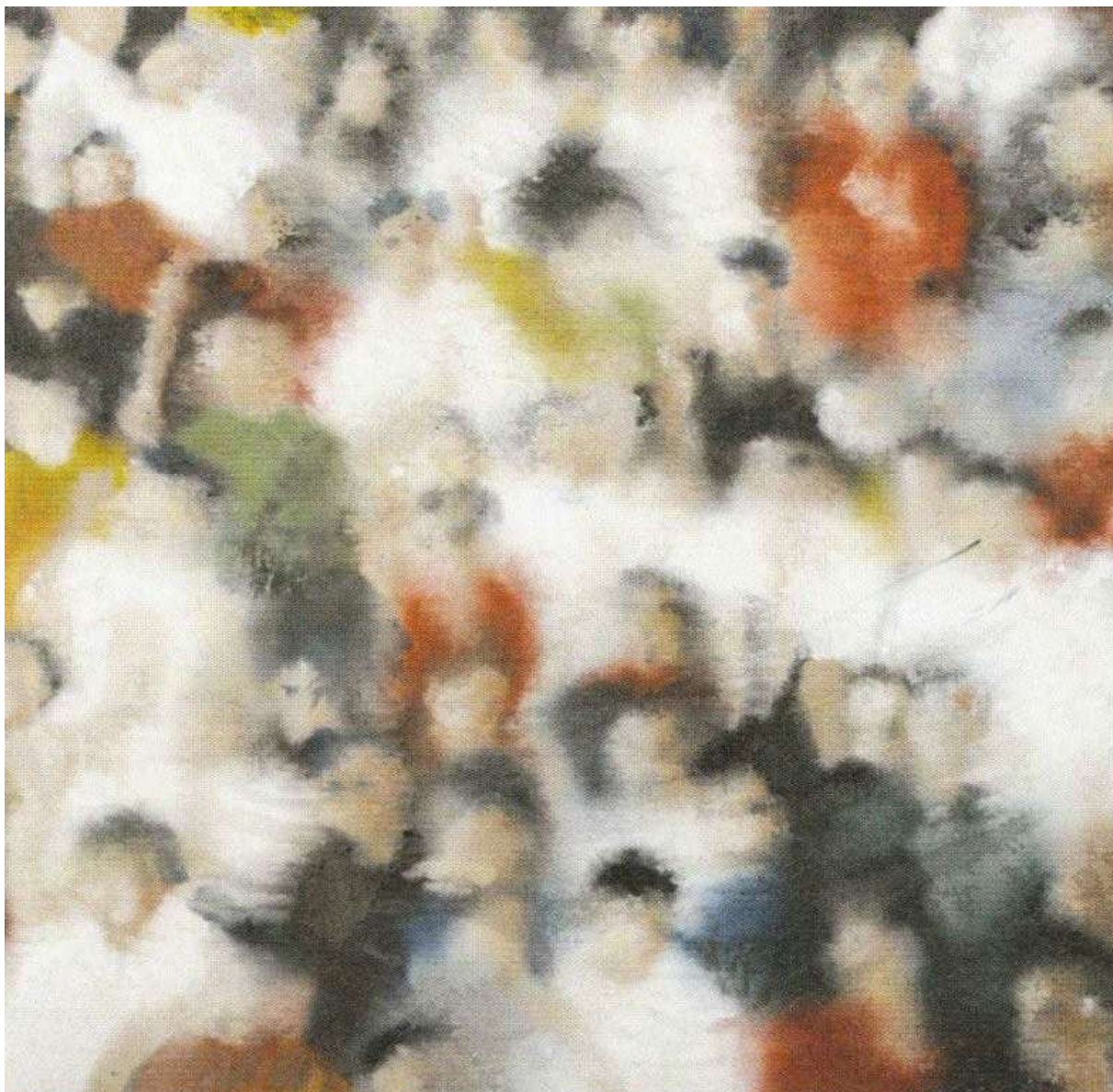


Fig. 198

Foule, 1999

Encaustique sur toile marouflée sur bois

56 x 56 cm



Fig. 199

Sans titre n°4, 1999

Encaustique sur toile marouflée sur bois

153 x 104 cm

Collection de l'artiste



Fig. 200

Grande foule n°2 (1999)

Encaustique sur toile marouflée sur bois

200 x 200 cm

Collection MAC/VAL



Fig. 201

Foule Casablanca n°3, 2005-2006

Encaustique sur toile marouflée sur bois

150 x 225 cm

Collection particulière



Fig. 202

Foule n°3, 2007

Encaustique sur toile marouflée sur bois

153 x 205 cm

Collection particulière, Corée



Fig. 203

Etude pour Foule n°2 [extrait], 2008

Encaustique sur toile marouflée sur bois

153 x 200 cm

Collection de l'artiste



Fig. 204

Sans titre [Foule]

Aquarelle sur papier

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois le 30 décembre 2009



Fig. 205

Sans titre [Foule]

Aquarelle sur papier

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois le 30 décembre 2009



Fig. 206

Sans titre [Foule]

Aquarelle sur papier

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois le 30 décembre 2009



Fig. 207

Sans titre [Foule]

Aquarelle sur papier

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois le 30 décembre 2009



Fig. 208

Sans titre [Foule]

Aquarelle sur papier

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois le 30 décembre 2009



Fig. 209

Sans titre [Foule]

Aquarelle sur papier

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois le 30 décembre 2009



Fig. 210

Sans titre [Foule]

Aquarelle sur papier

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois le 30 décembre 2009



Fig. 211

Sans titre [Foule]

Aquarelle sur papier

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois le 30 décembre 2009



Fig. 212

Sans titre [Foule]

Aquarelle sur papier

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois le 30 décembre 2009



Fig. 213

Sans titre [Foule]

Aquarelle sur papier

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois le 30 décembre 2009

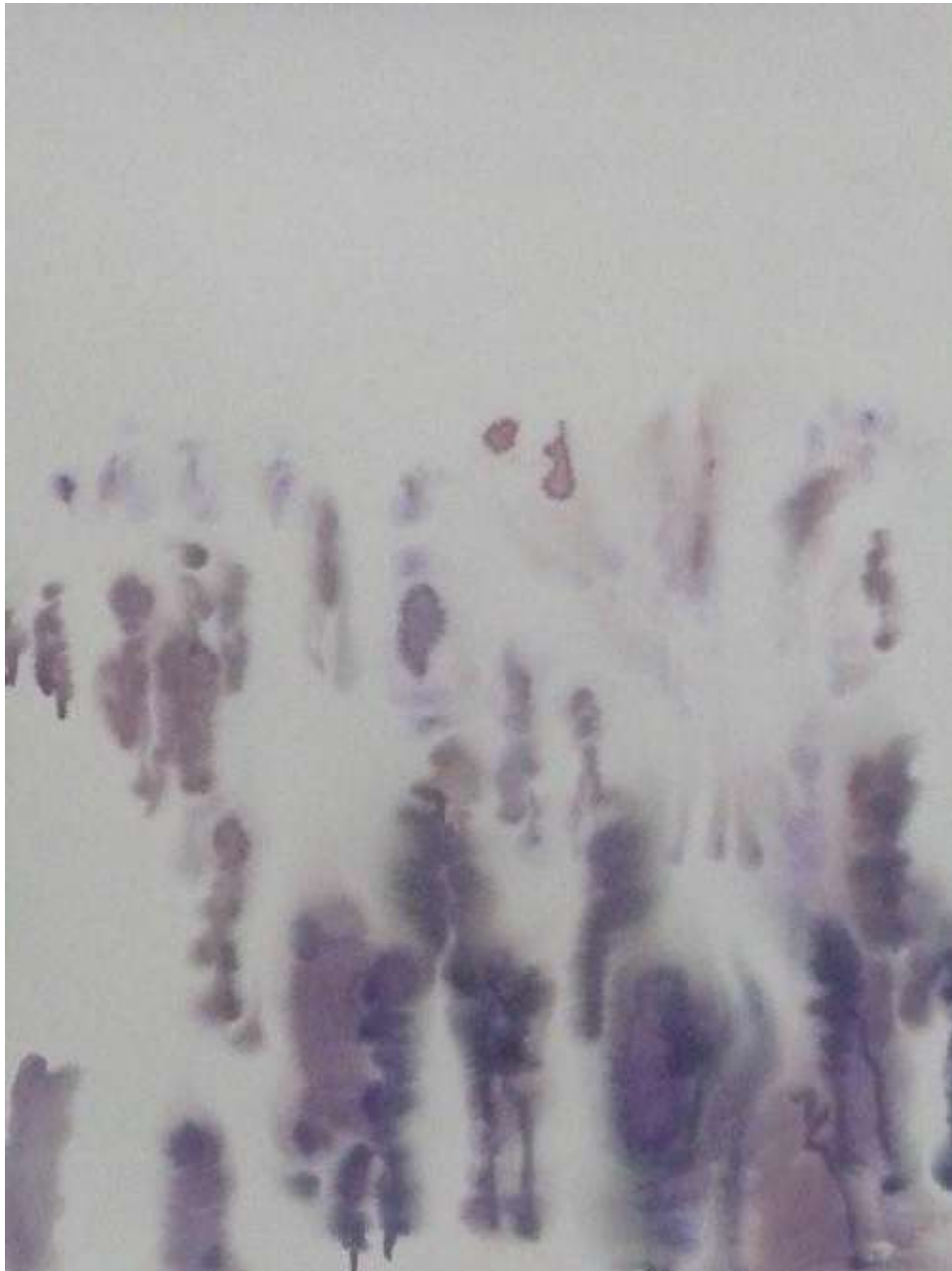


Fig. 214

Sans titre [Foule]

Aquarelle sur papier

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois le 30 décembre 2009



Fig. 215

Sans titre [Foule]

Aquarelle sur papier

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois le 30 décembre 2009



Fig. 216

Gerhard Richter, *Sans titre*, 1^{er} mars 1991

Aquarelle sur papier



Fig. 217

Vanité (crâne de singe), 1998

Encaustique sur toile marouflée sur bois

24 x 33 cm

Collection particulière, Paris

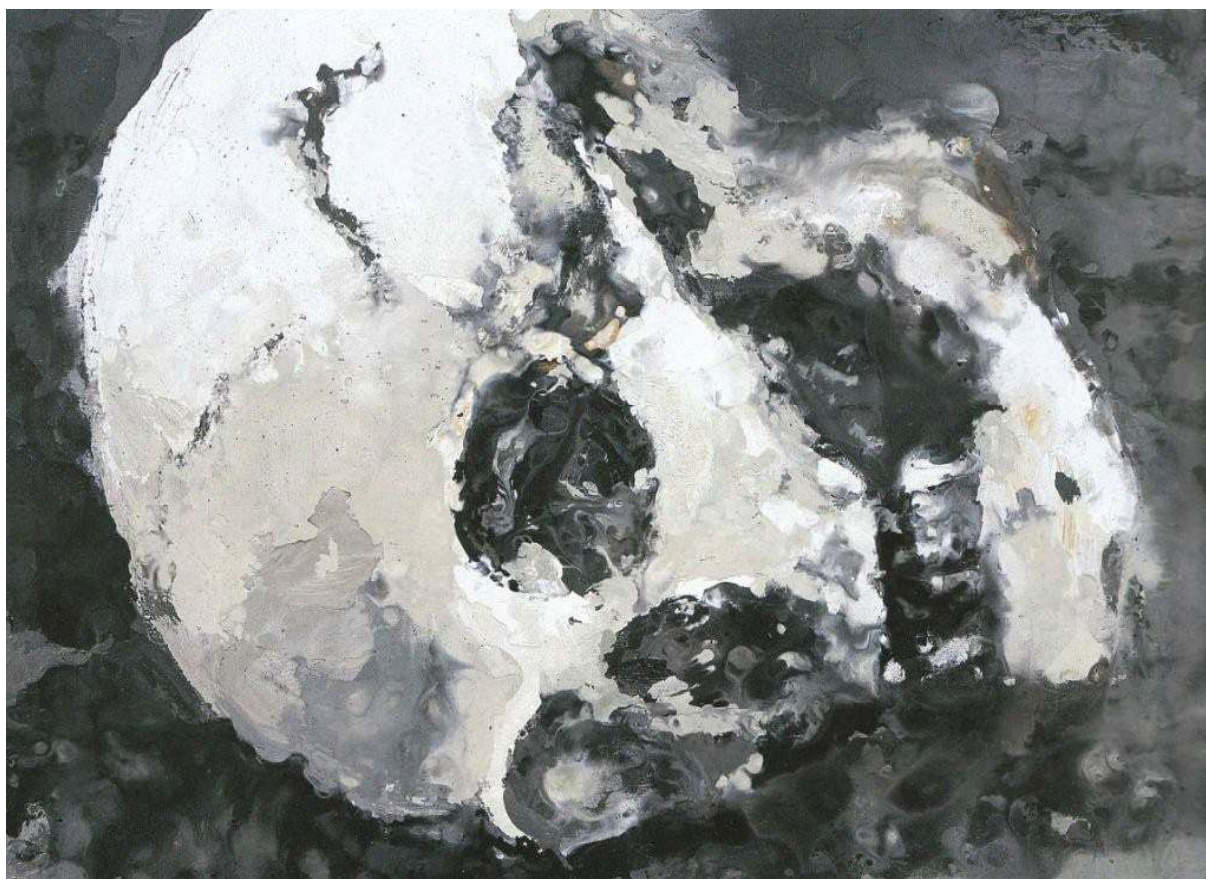


Fig. 218

Vanité (crâne d'homme), 2004

Encaustique sur toile marouflée sur bois

24 x 33 cm

Collection particulière, Suisse



Fig. 219

Vanité, 2002

Encaustique sur toile marouflée sur bois

36 x 80 cm

Collection particulière



Fig. 220

Petite vanité, 2012

Encaustique sur toile marouflée sur bois

50 x 65 cm



Fig. 221

Double vanité 1, 2006

Encaustique sur toile marouflée sur bois

45 x 57 cm

Collection particulière



Fig. 222

Crânes 2, 2006

Encaustique sur toile marouflée sur bois

50 x 100 cm

Collection particulière



Fig. 223

Vanité, 2007

Encaustique sur toile marouflée sur bois

55 x 145 cm

Collection particulière

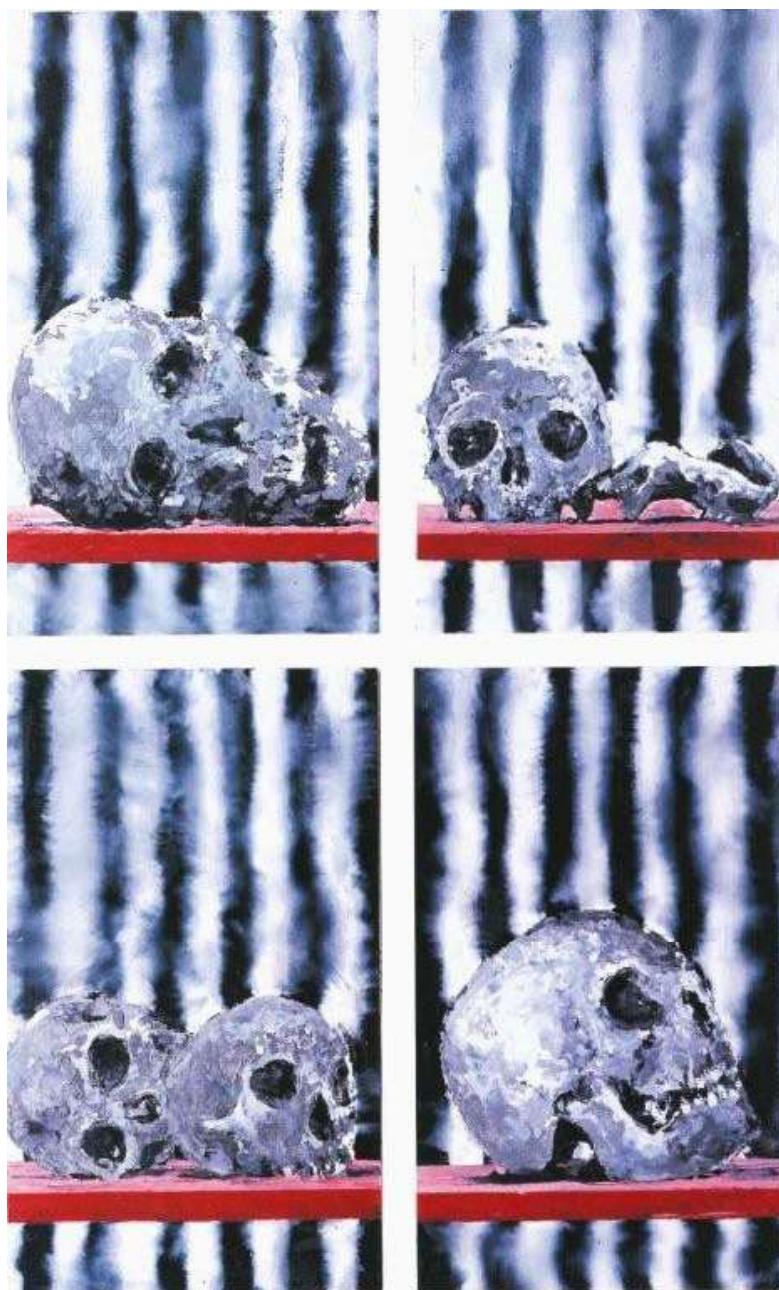


Fig. 224

Vanité (polyptique), 2007

Encaustique sur toile marouflée sur bois

75 X 45 cm chacun

Collection particulière, Corée



Fig. 225

Dialogues 1, 2, 3 et 4 (polyptique), 2007

Encaustique sur toile marouflée sur bois

250 x 146 cm

Collection particulière

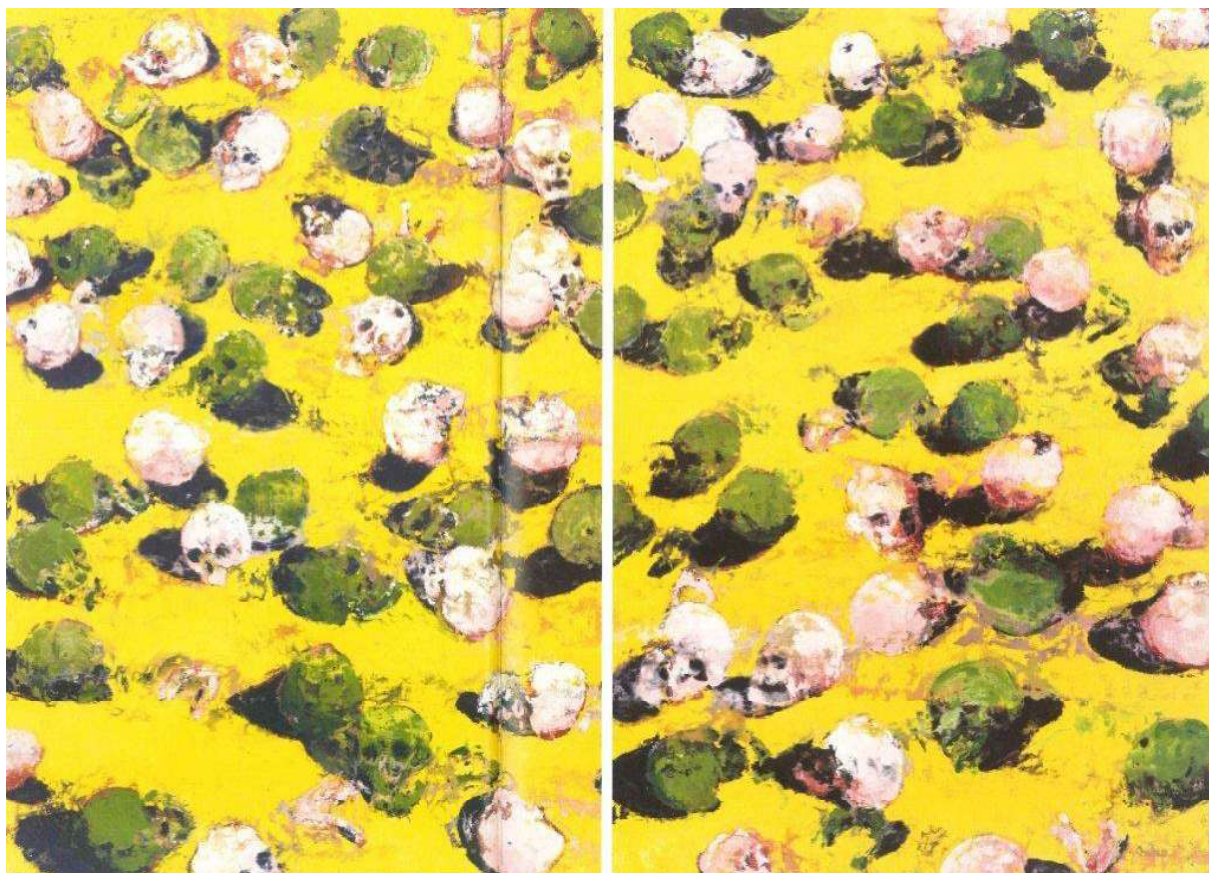


Fig. 226

Vanité 2 (dyptique), 2006

Encaustique sur toile marouflée sur bois

230 x 160 cm chacun



Fig. 227

Vanité n°12, 2007

Encaustique sur toile marouflée sur bois

200 x 150 cm

Collection Florence et Danièle Guerlain



Fig. 228

Vanité, 2006-2007

Aquarelle sur papier

Photographie Philippe Cognée



Fig. 229

Vanités, 2006-2007

Aquarelle sur papier

Collection de l'artiste

Photographie Philippe Cognée



Fig. 230

Vanités, 2006-2007

Aquarelle sur papier

Collection de l'artiste

Photographie Philippe Cognée



Fig. 231

Vanités, 2006-2007

Aquarelle sur papier

Collection de l'artiste

Photographie Philippe Cognée



Fig. 232

Vanités, 2009

Aquarelle sur papier

Photographie Blandine Dubois le 30 décembre 2009

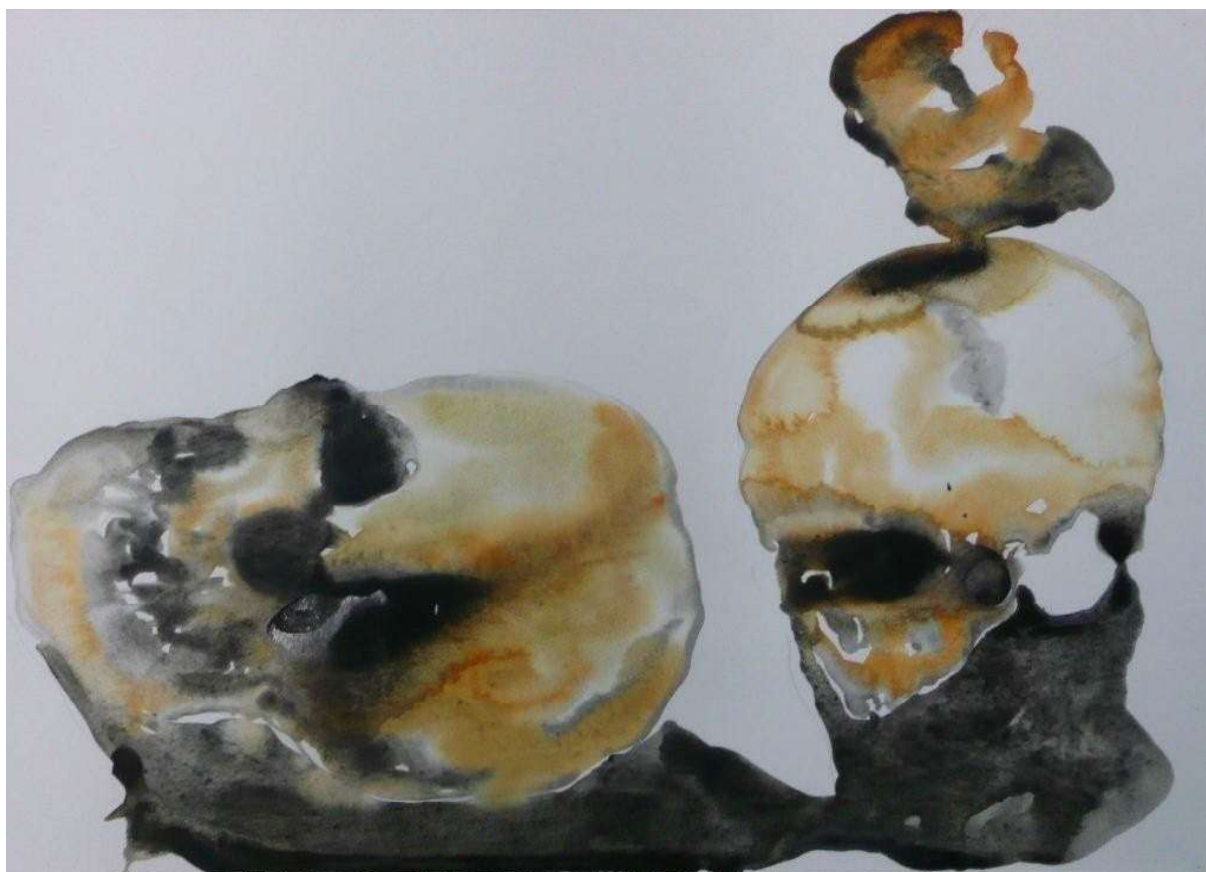


Fig. 233

Vanités, 2009

Aquarelle sur papier

49, 5 x 35 cm

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois le 30 décembre 2009



Fig. 234

Vanités, 2008

Aquarelle sur papier

80 x 120 cm

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois le 30 décembre 2009



Fig. 235

Vanités, 2008

Aquarelle sur papier torchon

80 x 120 cm

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois le 30 décembre 2009



Fig. 236

Vanités, 2006-2007

Aquarelle sur papier

Collection de l'artiste

Photographie Philippe Cognée

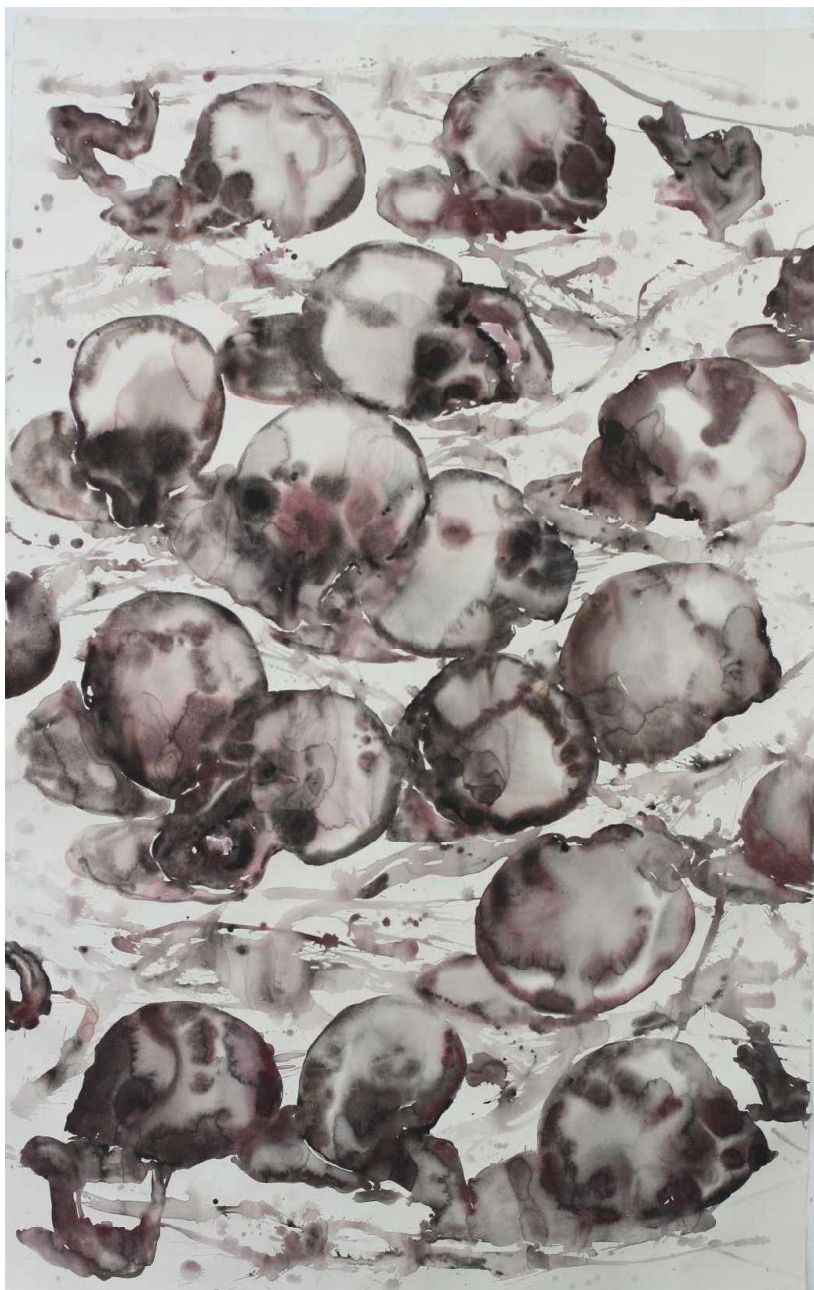


Fig. 237

Vanités, 2007

163 x 107 cm

Aquarelle sur papier torchon

Collection de l'artiste

Photographie Philippe Cognée



Fig. 238

Vanité, 2006-2007

Aquarelle sur papier

Collection de l'artiste

Photographie Philippe Cognée

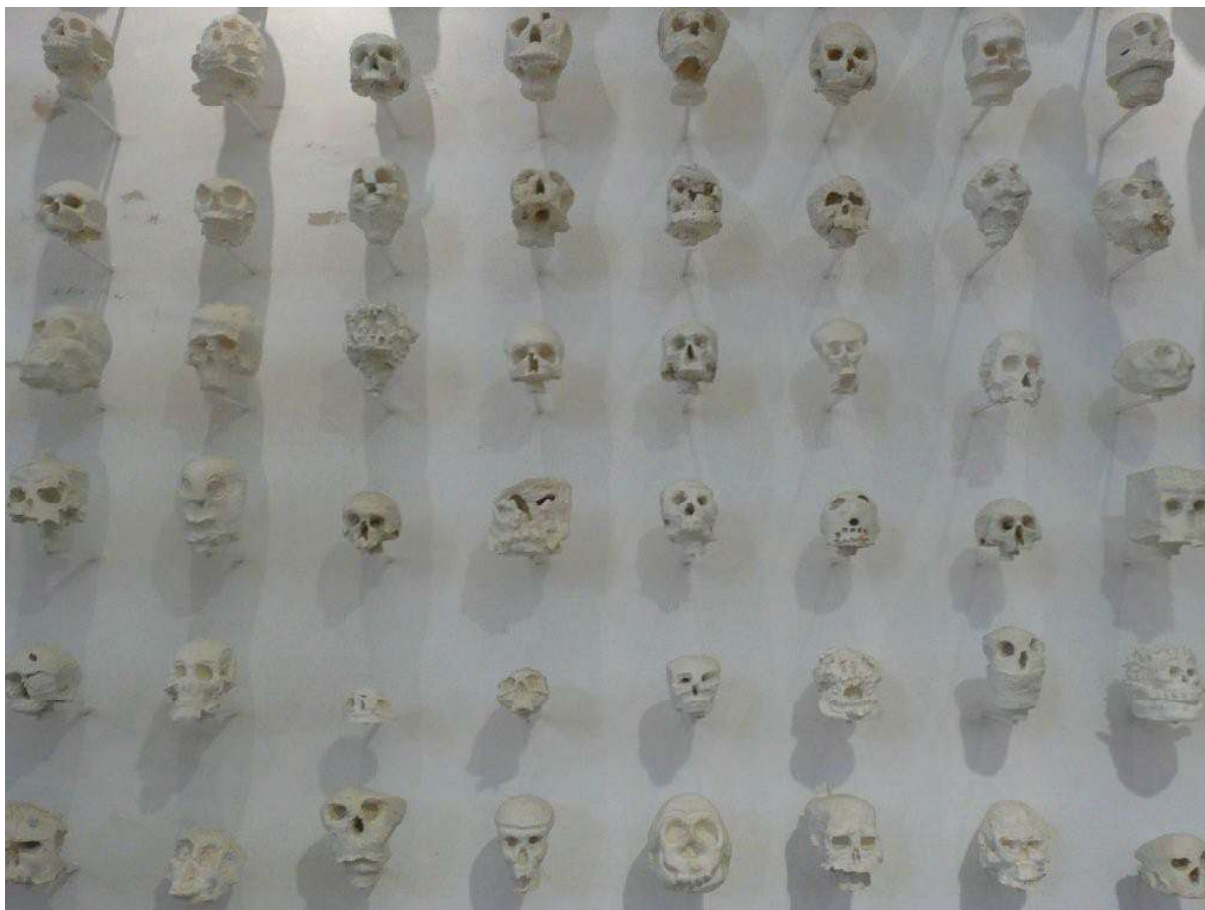


Fig. 239

Philippe Poupet, *La Collection*, 2001-2003

210/437 moulages de plâtres

DRAC Midi-Pyrénées, Toulouse



Fig. 240

Barthélémy Togu, *The Humanist*, 2005

Aquarelle sur papier

210 x 130 cm



Fig. 241

Fleurs de lys, 2007

Aquarelle sur papier

100 x 70 cm

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois le 30 décembre 2009



Fig. 242

Bouquet de la mariée, 2010 ?

Photographie Blandine Dubois, 31 août 2010

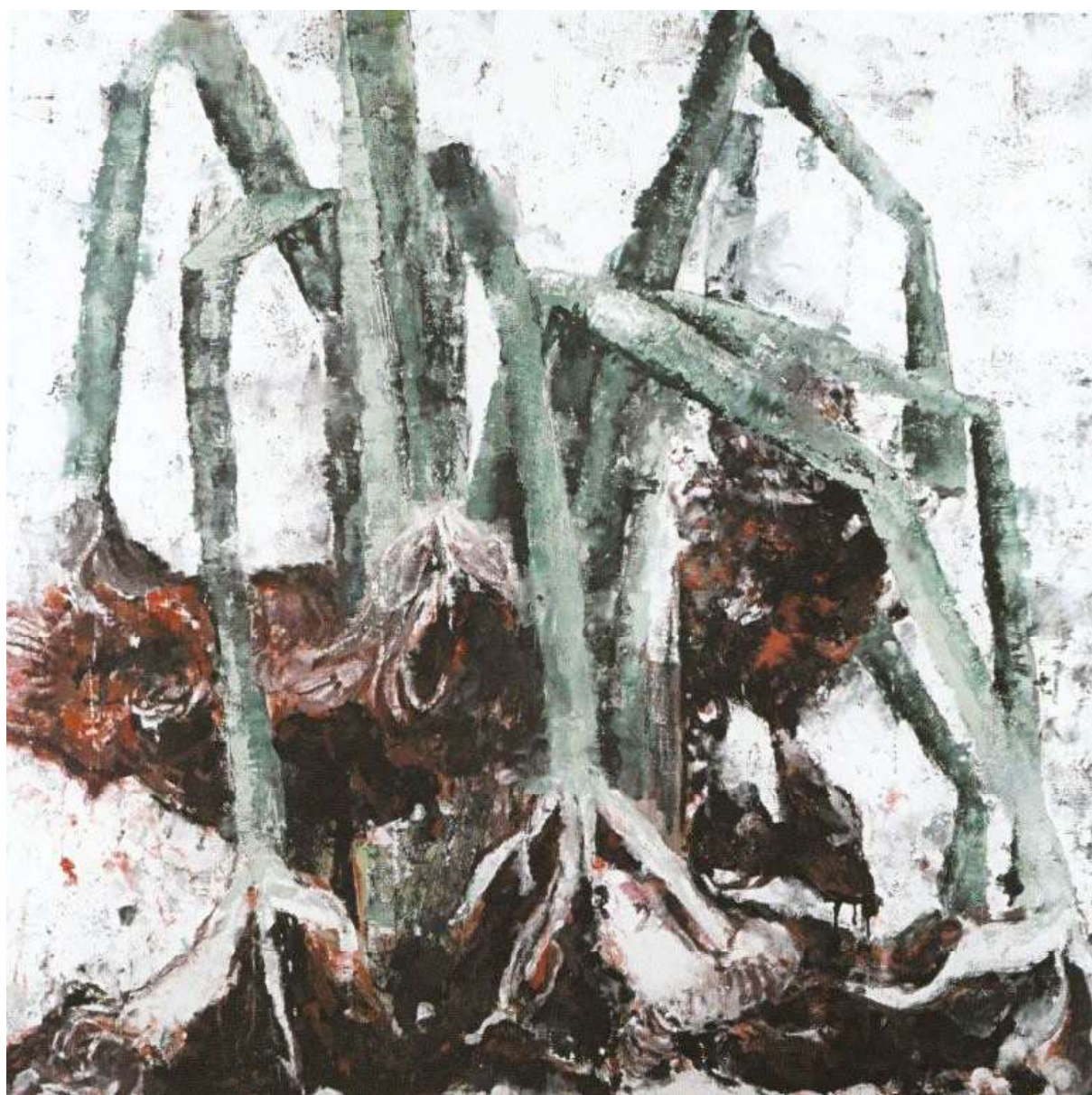


Fig. 243

Fleurs 1, 2012

Encaustique sur toile marouflée sur bois

200 x 200 cm



Fig. 244

Recyclage, 2005

Encaustique sur toile marouflée sur bois

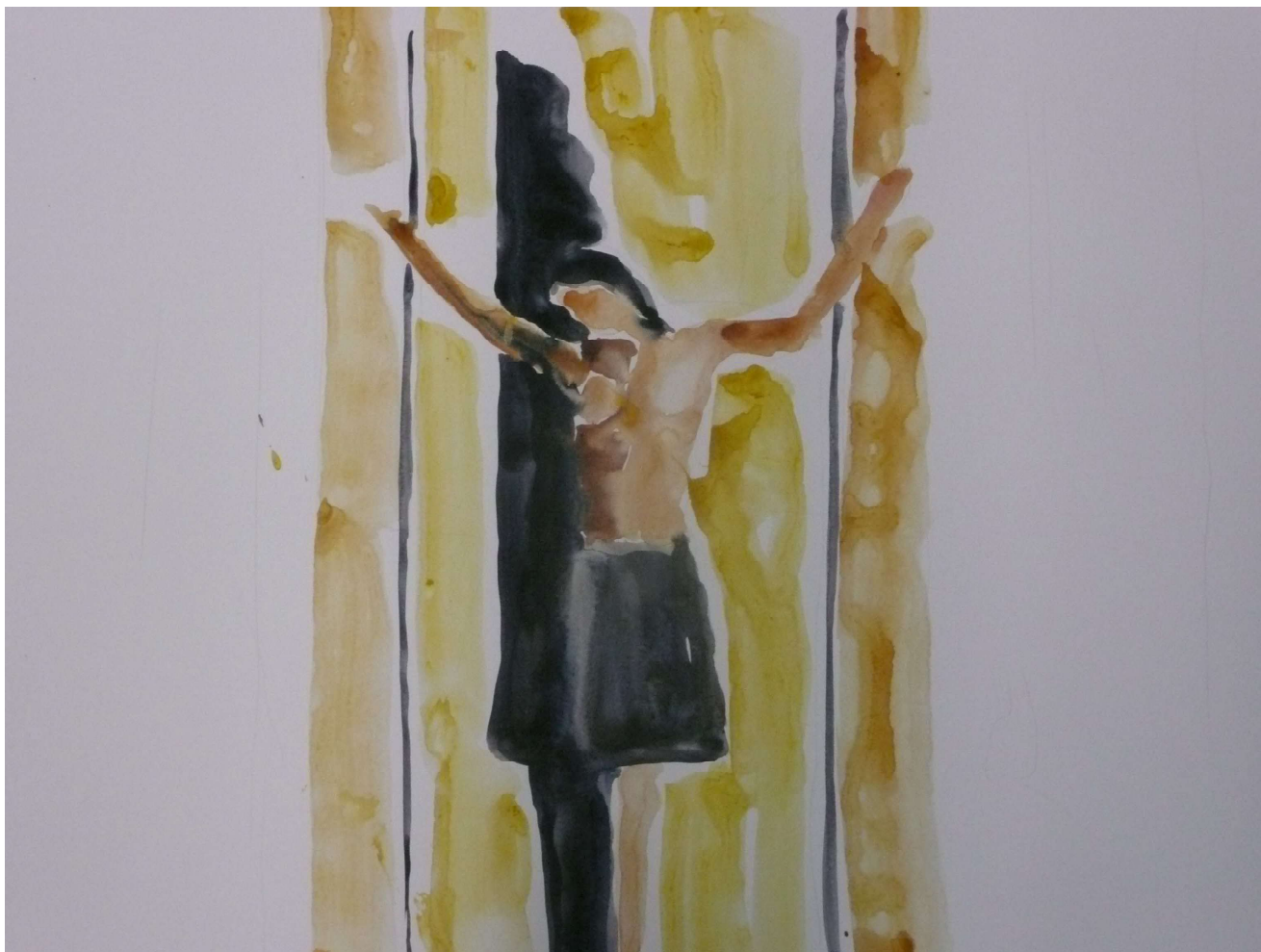


Fig. 245

Crucifixion

Aquarelle sur papier

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois 30 décembre 2009



Fig. 246

Crucifixion

Aquarelle sur papier

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois 30 décembre 2009



Fig. 247

Crucifixion

Aquarelle sur papier

Collection de l'artiste

Photographie Blandine Dubois 30 décembre 2009



Fig. 248

Marlène Dumas, *Gravita*, 2012

Huile sur toile

87 x 75 cm

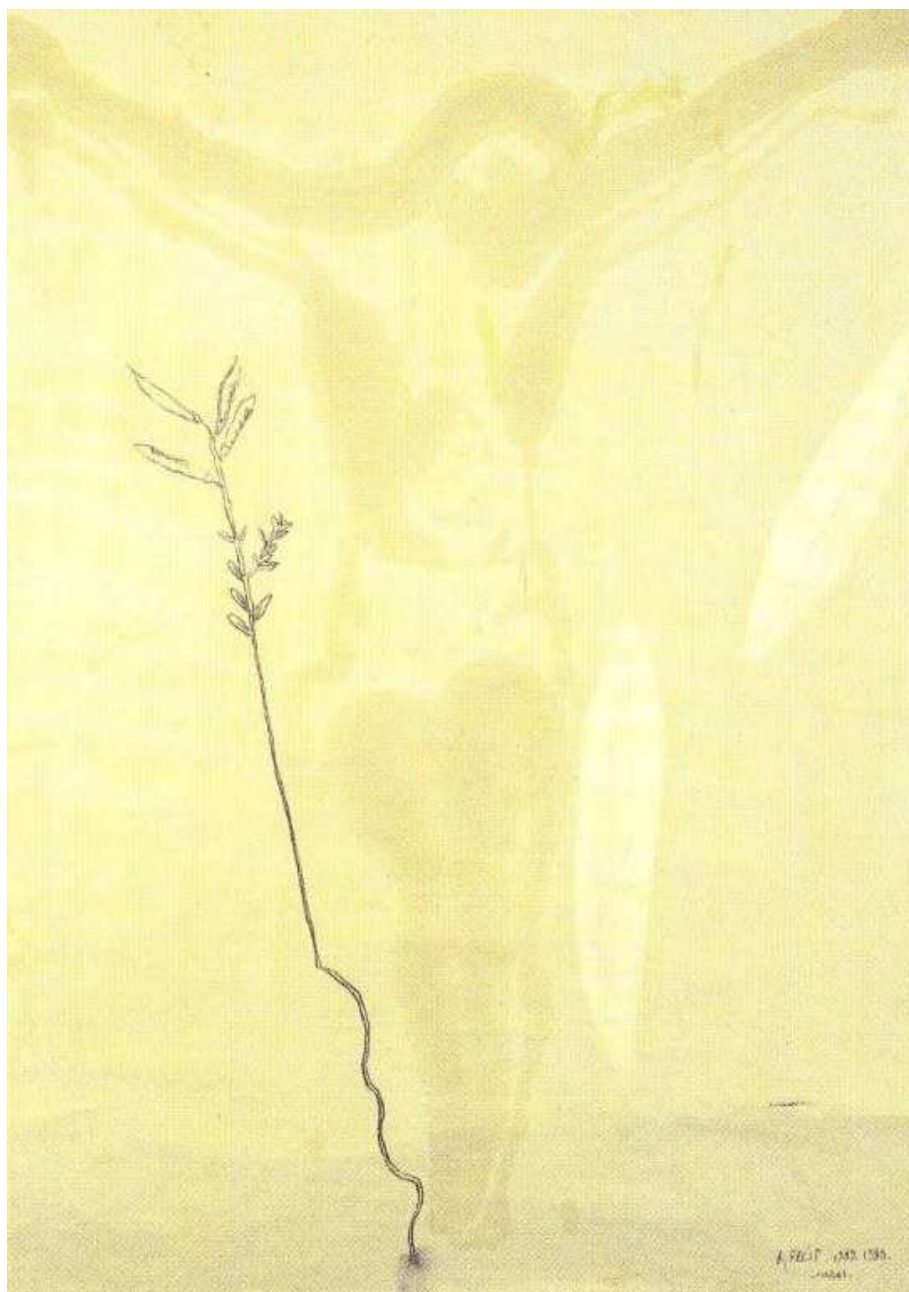


Fig. 249

Jean-Michel Alberola, *[Crucifixion]*

Huile, fusain et pastel sur papier vélin beige

200 x 141 cm

Collection Regolati-Nell, Suisse



Fig. 250

Jean-Michel Alberola, *[Crucifixion]*

Huile et fusain sur papier vergé

95 x 64 cm

LES SANS-GUEULE

On les ramassa tous deux, l'un à côté de l'autre, sur l'herbe brûlée. Leurs vêtements avaient volé en lambeaux.

La conflagration de la poudre avait éteint la couleur des numéros; les plaques de maillechort étaient émiettées.

On aurait dit deux morceaux de pâte humaine. Car le même fragment tranchant de tôle d'acier, sifflant en oblique, leur avait emporté la figure, en sorte qu'ils gisaient sur les touffes de gazon, comme un double tronçon à tête rouge.

L'aide-major qui les empila dans la voiture les prit par curiosité surtout: le coup, en effet, était singulier.

Il ne leur restait ni nez, ni pommettes, ni lèvres; les yeux avaient jailli hors des orbites fracassées, la bouche s'ouvrait en entonnoir, trou sanglant avec la langue coupée qui vibrait en frissonnant. On ne pouvait s'imaginer une vue si étrange: deux êtres de même taille, *et sans figure*; les crânes couverts, couverts de cheveux ras, portaient deux plaques rouges, simultanément et semblablement taillées, avec des creux aux orbites et trois trous pour la bouche et le nez. Ils reçurent à l'ambulance les noms de Sans-Gueule n° 1 et Sans-Gueule n° 2. Un chirurgien anglais, qui faisait le service de bonne volonté, fut surpris du cas, et y prit intérêt.

Il oignit les plaies et les pansa, fit des points de suture, opéra l'extraction des esquilles, pétrit cette bouillie de viande, et construisit ainsi deux calottes de chair, concaves et rouges, identiquement perforées au fond, comme les fourneaux de pipes exotiques. Placés dans deux lits côte à côte, les deux Sans-Gueule tachaient les draps d'une double cicatrice arrondie, gigantesque et sans signification. L'éternelle immobilité de cette plaie avait une douleur muette: les muscles tranchés ne réagissaient même pas sur les coutures; le choc terrible avait anéanti le sens de l'ouïe, si bien que la vie ne se manifestait en eux que par les mouvements de leurs membres, et par un double cri rauque qui giclait par intervalles entre leurs palais béants et leurs tremblants moignons de langue.

Cependant ils guérirent tous deux. Lentement, sûrement, ils apprirent à conduire leurs gestes, à développer les bras, à replier les jambes pour s'asseoir, à mouvoir les gencives durcies qui revêtaient encore leurs mâchoires cimentées; ils eurent un plaisir, qu'on reconnut à des sons aigus et modulés, mais sans puissance syllabique: ce fut de fumer des pipes dont les tuyaux étaient tamponnés de pièces de



Marcel Schwob, « Les Sans Gueule », peintures Philippe Cognée, p. 50

Traviolas, 13, hiver-printemps 2007, p. 49-58.



Marcel Schwob, « Les Sans Gueule », peintures Philippe Cognée, p. 51

Traviolas, 13, hiver-printemps 2007, p. 49-58.



Marcel Schwob, « Les Sans Gueule », peintures Philippe Cognée, p. 52

Travioles, 13, hiver-printemps 2007, p. 49-58



Marcel Schwob, « Les Sans Gueule », peintures Philippe Cognée, p. 53

Traviolas, 13, hiver-printemps 2007, p. 49-58



Marcel Schwob, « Les Sans Gueule », peintures Philippe Cognée, p. 54

Traviolés, 13, hiver-printemps 2007, p. 49-58

caoutchouc ovales, pour rejoindre les bords de la plaie de leur bouche. Accroupis dans les couvertures, ils respiraient le tabac; et des jets de fumée fusaient par les orifices de leur tête: par le double trou du nez, par les puits jumeaux de leurs orbites, par les commissures des mâchoires, entre les squelettes de leurs dents. Et chaque échappement du brouillard gris qui jaillissait entre les craquelures de ces masses rouges était salué d'un rire extra-humain, gloussement de la luette qui tressaillait, tandis que leur reste de langue clapotait faiblement.

Il y eut dans l'hôpital, quand une petite femme en cheveux fut amenée par l'interne du service au chevet des Sans-Gueule, et les considéra l'un après l'autre d'une mine terrifiée, puis fondit en larmes. Dans le cabinet du médecin en chef, elle expliqua, entre des sanglots, qu'un de ces deux-là devait être son mari. On l'avait noté parmi les disparus; mais ces deux blessés, n'ayant aucune marque d'identité, étaient dans une catégorie particulière. Et la taille ainsi que la largeur d'épaules et la forme des mains lui rappelaient invinciblement l'homme perdu. Mais elle était dans une affreuse perplexité: des deux Sans-Gueule, quel était son mari?

Cette petite femme était vraiment gentille: son peignoir bon marché lui moulait le sein; elle avait, à cause de ses cheveux relevés à la chinoise, une douce figure d'enfant. La douleur naïve et l'incertitude presque risible se mélangeaient dans son expression et contractaient ses traits comme ceux d'une petite fille qui vient de casser un joujou. De sorte que le médecin en chef ne se retint pas de sourire; et, comme il parlait gras, il dit à la petite femme qui le regardait en dessous: Eh ben! quoi! — emporte-les tes Sans-Gueule, tu les reconnaîtras à l'essai!

Elle fut d'abord scandalisée, et détourna la tête, avec une rougeur d'enfant honteuse, puis elle baissa les yeux, et regarda de l'un à l'autre lit. Les deux coupes rouges couturées reposaient toujours sur les oreillers, avec cette même absence de signification qui en faisait une double énigme. Elle se pencha vers eux; elle parla à l'oreille de l'un, puis de l'autre. Les têtes n'eurent aucune réaction, — mais les quatre mains éprouvèrent une sorte de vibration — sans doute parce que ces deux pauvres corps sans âme sentaient vaguement qu'il y avait près d'eux une petite femme très gentille, avec une odeur très douce et d'absurdes manières exquises de bébé.

Elle hésita encore pendant quelque temps, et finit par demander qu'on voulût bien lui confier les deux Sans-Gueule pendant un mois. On les porta dans une grande voiture rembourrée, toujours l'un à côté de l'autre; la petite femme, assise en face, pleurait sans cesse à chaudes larmes.

Et quand ils arrivèrent dans la maison, une vie étrange commença pour eux trois. Elle allait éternellement de l'un à l'autre, épiait une indication, attendant un signe. Elle guettait ces surfaces rouges qui ne bougeraient jamais plus. Elle regardait avec anxiété ces énormes cicatrices dont elle distinguait graduellement les coutures comme on connaît les traits des visages aimés. Elle les examinait tour à tour, ainsi que l'on considère les épreuves d'une photographie, sans se décider à choisir. Et, peu à peu la forte peine qui lui serrait le cœur, au commencement, quand elle pensait à son mari perdu, finit par se fondre dans un calme irrésolu. Elle vécut à la façon d'une personne qui a renoncé à tout, mais qui vit par habitude. Les deux moitiés brisées qui représentaient l'être chéri, ne se réunirent jamais dans son affection; mais ses pensées allaient régulièrement de l'un à l'autre, comme si son âme eût oscillé en manière de balancier. Elle les regardait tous deux comme ses « mannequins rouges », et ce furent les poupées falotes qui peuplèrent son existence. Fumant leur pipe, assis sur leur lit, dans la même attitude, exhalant les mêmes tourbillons de vapeur, et poussant simultanément les mêmes cris inarticulés, ils ressemblaient plutôt à des pantins gigantesques apportés d'Orient, à des masques sanglants venus d'outre-mer, qu'à des êtres animés d'une vie consciente et qui avaient été des hommes.

Ils étaient « ses deux singes », ses bonshommes rouges, ses deux petits maris, ses hommes brûlés, ses corps sans âme, ses polichinelles de viande, ses têtes trouées, ses caboches sans cervelle, ses

figures de sang ; elle les bichonnait à tour de rôle, faisait leur couverture, bordait leurs draps, mêlait leur vin, cassait leur pain ; elle les menait marcher par le milieu de la chambre, un à chaque côté, et les faisait sauter sur le parquet ; elle jouait avec eux et, s'ils se fâchaient, les renvoyait du plat de la main. D'une caresse, ils étaient auprès d'elle, comme deux chiens folâtres ; d'un geste dur, ils demeuraient pliés en deux, semblables à des animaux repentants. Ils se frottaient contre elle et quêttaient les friandises ; tous deux possesseurs d'écuelles en bois où ils plongeaient périodiquement, avec des hurlements joyeux, leurs masques rouges.

Ces deux têtes n'irritaient plus la petite femme comme autrefois, ne l'intriguaient plus à la façon de deux loups vermeils posés sur des figures connues. Elle les aimait également, avec des moues enfantines. Elle disait d'eux : « Mes pantins sont couchés ; mes hommes se promènent. » Elle ne comprit pas qu'on vint de l'hôpital demander lequel elle gardait. Ce lui fut une question absurde : c'était comme si on avait exigé qu'elle coupât son mari en deux. Elle les punissait souvent à la manière des enfants avec leurs poupées méchantes. Elle disait à l'un : « Tu vois, mon petit loup, ton frère est vilain – il est mauvais comme un singe – je lui ai tourné sa figure contre le mur ; je ne le retournerai que s'il me demande pardon. » Après, avec un petit rire, elle retournait le pauvre corps, doucement soumis à la pénitence, et lui embrassait les mains. Elle leur baisait parfois aussi leurs affreuses coutures, et s'essuyait la bouche tout de suite après, en fronçant les lèvres, en cachette. Et elle riait aussitôt, à perte de vue.

Mais insensiblement, elle s'accoutuma plus à l'un d'eux, parce qu'il était plus doux. Ce fut inconscient, certes, car elle avait perdu tout espoir de reconnaissance. Elle le préféra comme une bête favorite, qu'on a plus de plaisir à caresser. Elle le dorlota davantage et le baisa plus tendrement. Et l'autre Sans-Gueule devint triste, aussi, par degrés, sentant autour de lui moins de présence féminine. Il resta plié sur lui-même, souvent accroupi sur son lit, la tête nichée dans le bras, pareil à un oiseau malade. Il refusa de fumer ; tandis que l'autre, ignorant de sa douleur, respirait toujours du brouillard gris qu'il exhalait avec des cris aigus par toutes les fentes de son masque pourpre.

Aloes la petite femme soigna son mari triste, mais sans trop comprendre. Il hochait la tête dans son sein en sanglotant de poitrine ; une sorte de grognement rauque lui parcourait le torse. Ce fut une lutte de jalousie dans un cœur obscurci d'ombre ; une jalousie animale, née de sensations avec des souvenirs confus peut-être d'une vie d'autrefois. Elle lui chanta des berceuses comme à un enfant, et le calma de ses mains fraîches posées sur sa tête brûlante. Quand elle le vit très malade, de grosses larmes tombèrent de ses yeux rieurs sur le pauvre visage muet.

Mais bientôt elle fut dans une angoisse poignante, car elle eut la sensation vague de gestes déjà vus dans une ancienne maladie. Elle crut reconnaître des mouvements autrefois familiers ; et les positions des mains émaciées lui rappelaient confusément des mains semblables, autrefois chéries, et qui avaient fiolé ses draps avant le grand abîme creusé dans sa vie.

Et les plaintes du pauvre abandonné lui lancinèrent le cœur ; alors, dans une incertitude haletante, elle dévisagea de nouveau ces deux têtes sans visages. Ce ne furent plus deux poupées pourpres – mais l'un fut étranger – l'autre peut-être la moitié d'elle-même. Lorsque le malade fut mort, toute sa peine se réveilla. Elle crut véritablement qu'elle avait perdu son mari ; elle courut, haineuse, vers l'autre Sans-Gueule, et s'arrêta, prise de sa pitié enfantine, devant le misérable mannequin rouge qui fumait joyeusement, modulant ses cris.¹

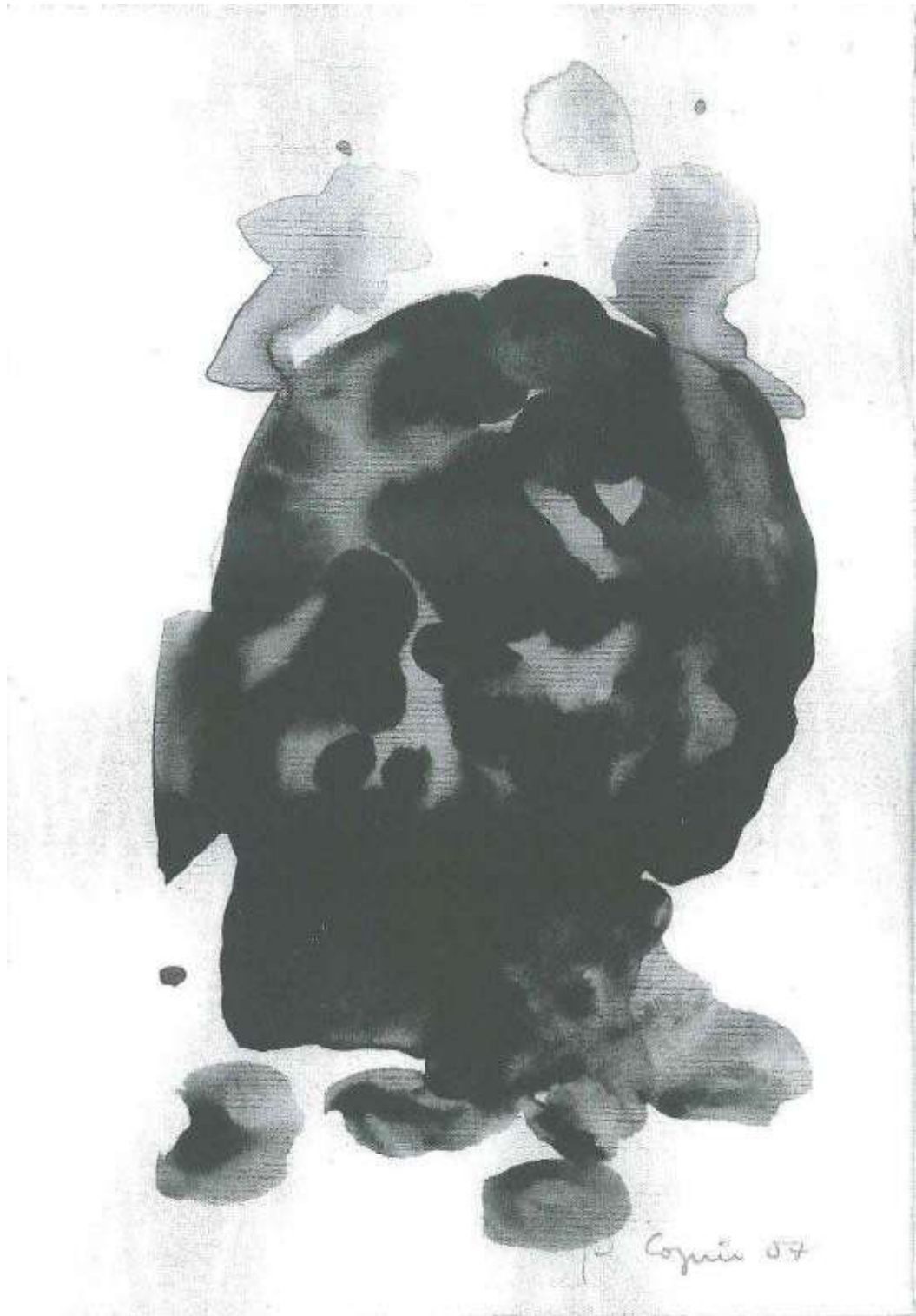
Marcel SCHWOB

1. Extrait de *« Cœur double », 1891, chez Ollendorff.*



Marcel Schwob, « Les Sans Gueule », peintures Philippe Cognée, p. 57

Travioles, 13, hiver-printemps 2007, p. 49-58



Marcel Schwob, « Les Sans Gueule », peintures Philippe Cognée, p. 58

Travioles, 13, hiver-printemps 2007, p. 49-58



MOI: Allez-y, défoulez-vous...

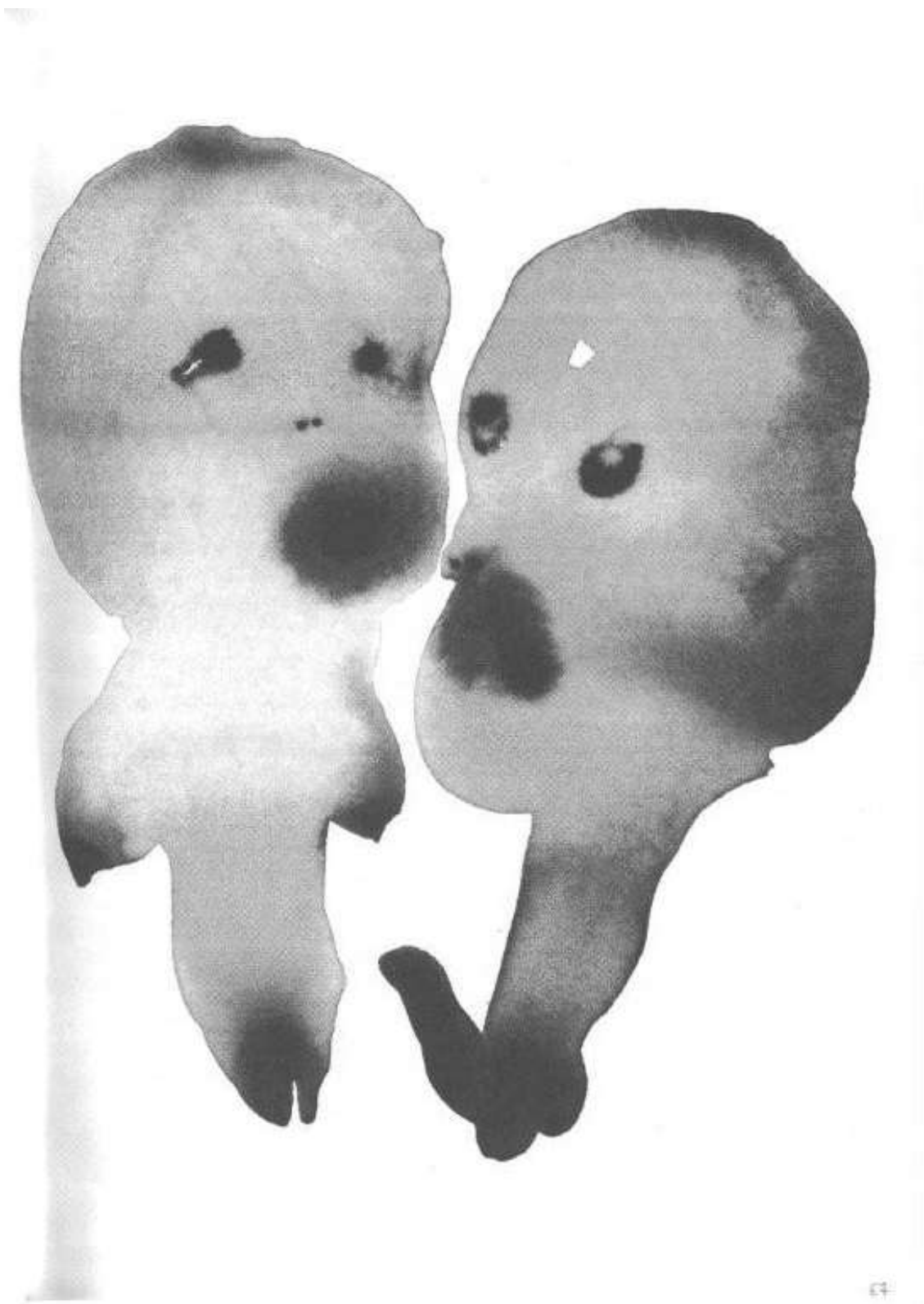
LES RETRAITÉS en chœur: Gallien-ordure, Gallien-ordu

MOI: Bon, écoutez, je vous propose un pacte: vous me laissez décrire vos cocasseries, et vos petits coins de bêtise, et en échange, je vous promets de dénicher votre capacité à réfléchir intelligemment sur votre vie...

BIRONOT: Oui, bon..... d'accord..... mais n'oubliez pas de le faire...

MOI: Je m'y mets tout de suite, je...

Je vais commencer par monsieur Abdo-du-Canton qui, si l'on y regarde bien, a des moments de lucidité respectables – par exemple lorsqu'il m'a confié qu'en cinquante ans, il avait été abandonné par deux femmes, et toujours pour les mêmes raisons, il était très souvent ennuyé (il le voyait dans leurs yeux) et il ne réussissait pas très souvent à trouver des moyens nouveaux de leur faire atteindre une bonne jouissance, il était conscient, il me l'a murmuré, du fait que: mes tares étaient de vraies tares, donc j'ai arrêté de parler aux femmes, je
j'ai



Antoine Gallien, « Jacky Bironot, bonjour ! », peinture Philippe Cognée, p. 67

Travioles, 14, hiver 2008-printemps 2009, p. 61-78.



Antoine Gallien, « Jacky Bironot, bonjour ! », peinture Philippe Cognée, p. 70

Traviolés, 14, hiver 2008-printemps 2009, p. 61-78.



Antoine Gallien, « Jacky Bironot, bonjour ! », peinture Philippe Cognée, p. 73

Travioles, 14, hiver 2008-printemps 2009, p. 61-78.



Antoine Gallien, « Jacky Bironot, bonjour ! », peinture Philippe Cognée, p. 74

Traviolas, 14, hiver 2008-printemps 2009, p. 61-78.



DANS SON AGENCE

BIRONOT: Jacky Bironot, bonjour! Ha, salut, Fred... T'as eu tes copains des R.G?

MOI: Mets le haut-parleur...

VOIX DE FRED: Apparemment, tu fais trente-deux, trente-trois pour cent au premier tour... Mais il va falloir que tu négocies avec les écolos qui font plus de dix pour cent, pour qu'ils se maintiennent pas au deuxième tour...

À part ça, j'ai une assez mauvaise nouvelle... Ton marocain, Ahmed Bejaoui, pas malin de l'avoir mis sur ta liste, il vient de se faire arrêter pour gros trafic de drogue!... La presse a pas encore réagi, mais les types de Duglout préparent une affiche avec une photo de Bejaoui et une de toi, avec en gros: LES DROGUÉS, DEHORS!

BIRONOT: Ha putain merde, je suis foutu! Quelle connerie j'ai faite! Merde-merde-merde!!!

MOI à Fred: Merci, on se tient au courant. À bientôt.

BIRONOT: Je suis mort. Quel con!

MOI: Arrête Biro, la prof de maths du collège, elle est très bien, cette femme...

BIRONOT: Kadja Berlouk? Moui... OUI!!! Tu me sauves, Gallien...

Kadja remplace Ahmed, Bironot l'emporte aisément au deuxième tour...

UN GRAND RESTAURANT

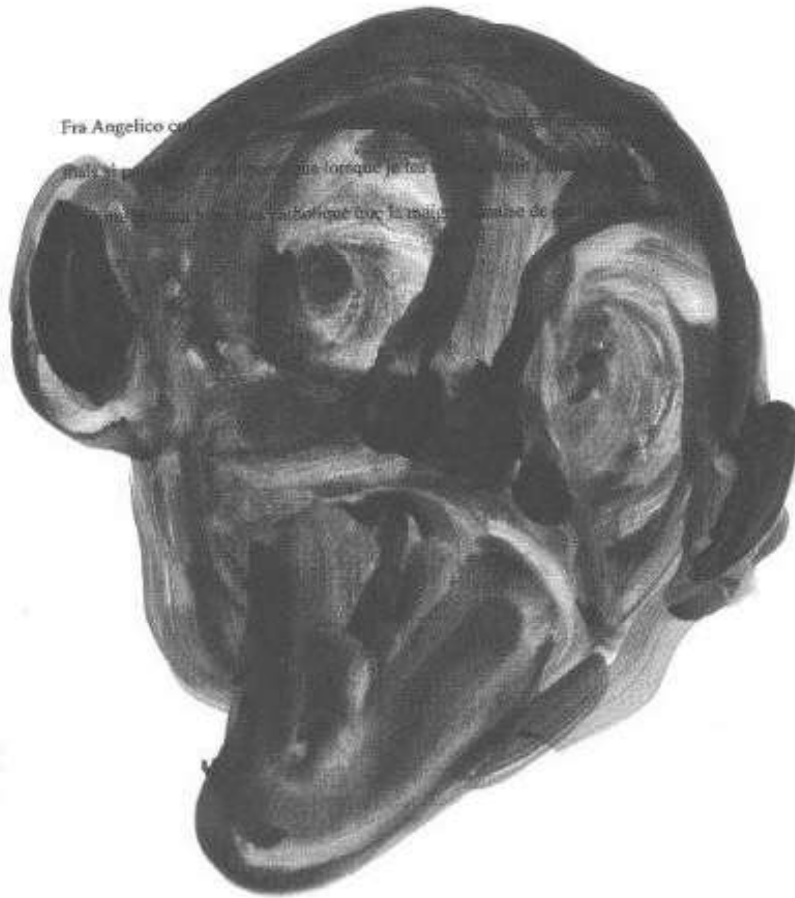
Champagne, Brouilly, magret de canard, poire Belle Hélène, digestifs divers et en nombre...

SOLANGE: Je ne vous oublierai jamais, monsieur Antoine...

MOI: Douce vie à tous les deux...

BIRONOT: Gallien, je... Laisse-moi t'embrasser. Et tiens, tu l'as bien mérité, ce petit chèque...

Antoine GALLIEN



Fra Angelico colore ecclésiastiques et saints qui parfois portent robes oranges, mais si patinées d'intemporel que lorsque je les regarde droit dans les plus, elles me rendent bien plus catholique que la maigre punaise de sacristie de mon enfance.

Dans le monde de bon aloi

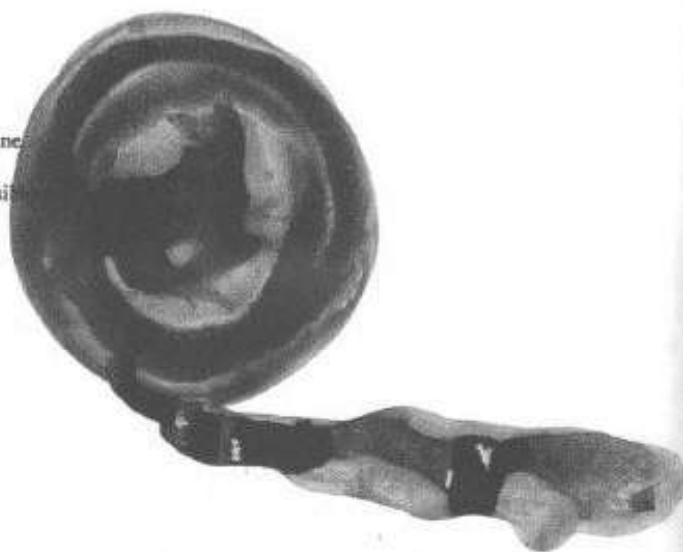
qui grège

qui bleu

qui rose

l'orange détonne

Vulgarité possible



Dans le monde de bon aloi

qui grège

qui bleu

qui rose

l'orange détonne.

Vulgarité possiblement rebelle.

Antoine Gallien, « Cravates, testicules et caddy », peinture Philippe Cognée, p. 82

Travioles, 15, automne 2009 - printemps 2010, p. 80-86.

L'orange du couchant,
je le gobe,
je le mastique amoureuxment,
phénomène naturel qu'il est,
mais si je le fais rouler longuement sous ma langue
et cherche à le coincer entre mes canines,
c'est que je le perçois comme un tableau
signé par le saint Esprit et madame Chimie tendrement enlacés.
Cet adultère bigrement scandaleux fait trembler pape et positivistes.



L'orange du couchant, je le gobe, je le mastique amoureuxment,
phénomène naturel qu'il est, mais si je le fais rouler longuement sous ma langue
et cherche à le coincer entre mes canines,
c'est que je le perçois comme un tableau
signé par le saint Esprit et madame Chimie tendrement enlacés.
Cet adultère bigrement scandaleux fait trembler pape et positivistes.

Un vers d'Éluard si musclé qu'il n'en finit pas d'échapper à mes hameçons ;
 obscur le matin,
 transparent au crépuscule (mais à peine quelques secondes)
 il est carrément épuisant :
 la terre est bleue comme une orange



Un vers d'Éluard si musclé qu'il n'en finit pas d'échapper à mes hameçons ;
 obscur le matin,
 transparent au crépuscule (mais à peine quelques secondes)
 il est carrément épuisant :
 la terre est bleue comme une orange

Cette nuit mon dos a crissé.
Ce midi, j'ai acheté un caddy orange.
Après une sieste très agitée – je me sentais minable d'avoir choisi
cette couleur tape à l'œil – je n'ai pas téléphoné au seul psy
que je connaisse (il soigne trop mal mon chien), j'ai taggé
mon caddy de toutes parts, fouillé dans les bacs à jouets
de mes enfants, collé carottes et poireaux en plastique
sur cet insupportable objet, trouvé tige d'acier et socle,
donné le tout à un homme de l'art et ce soir ma sculpture trône dans mon salon.
Peux-tu me conseiller un galeriste ?



Cette nuit mon dos a crissé. Ce midi, j'ai acheté un caddy orange.
Après une sieste très agitée – je me sentais minable d'avoir choisi cette couleur tape à l'œil – je n'ai
pas téléphoné au seul psy que je connaisse (il soigne trop mal mon chien), j'ai taggé mon caddy de
toutes parts, fouillé dans les bacs à jouets de mes enfants, collé carottes et poireaux en plastique sur
cet insupportable objet, trouvé tige d'acier et socle, donné le tout à un homme de l'art et ce soir
ma sculpture trône dans mon salon.
Philippe, peux-tu me conseiller un galeriste ?

L'orange offre
son jus
L'orange donne du jus au tableau
Le jus
que tu traques dans ton atelier

Large gamme d'oranges
dur pugnace
dur rebelle
mi-dur mi-doux
et le doux complexe
Seuls les mots de Proust

Dans une prochaine vie je ne serais pas malheureux
d'être une orange – andalouse, de préférence.

Amitié,
Antoine



L'orange offre son jus
L'orange donne du jus au tableau
Le jus que tu traques dans ton atelier

Large gamme d'oranges: dur pugnace, dur rebelle, mi-dur mi-doux
et le doux complexe que tu peux bâtir toi.
Seuls les mots de Proust ont pu atteindre la puissance des pincesaux subtils.

Dans une prochaine vie je ne serais pas malheureux
d'être une orange – andalouse, de préférence.

TRANSCRIPTION DE L'ENTRETIEN AVEC PHILIPPE COGNÉE

RÉALISÉ DANS SON ATELIER À VERTOU (44)

LE 2 JANVIER 2009

(durée de l'entretien enregistré : 2h27)

Philippe Cognée : on est en forme tant qu'on a envie de créer ! Il y a des périodes de bas, il y a des périodes de haut. Comme tout le monde. Moi, je pense que j'ai passé une période un peu de bas l'an dernier. Je trouve avec un peu de recul que tout ce que j'ai fait n'était pas vraiment ce que je voulais faire. Enfin je pense qu'il y a des périodes comme ça. Alors j'ai envie de dire que 2008 était une mauvaise année pour que 2009 soit une meilleure !

Blandine Dubois : et il y a eu la crise ?

P.C : Oui. C'est vrai que c'était une année difficile parce que j'ai senti la crise, en ce qui me concernait, sur les relations au travail, aux expositions. J'ai l'impression que je me suis un peu perdu. Les raisons sont peut être complexes à analyser, tout de suite, immédiatement, parce qu'on est encore dans le bain, même si certaines expositions, comme celle de Rouen, étaient plutôt assez réussies, je trouvais que ..., après j'ai voulu durcir un peu le ton. Ces tableaux-là, avec un peu de recul, je les trouve un tout petit peu durs. Alors, je ne sais pas, peut-être qu'il me faut un peu plus de recul, peut-être plus de distance pour vraiment analyser ce travail. Ici [il me montre un tableau] ce sont à la fois des architectures et des lettres et je ne sais pas quoi en penser tout à fait. Je suis un peu troublé justement. Alors, est-ce qu'avec le temps, je vais y voir plus clair ? Je ne sais pas.

C'est pour cela que je repartais sur l'idée de la lumière, avec les *Foules*, que j'ai présentées à la FIAC, et là je repars sur des choses plus anciennes, comme ça, je reprends les *Google* mais avec des choses plus serrées, où je reconstruis des grilles plus complexes que ça, sur l'histoire des villes, un petit peu, parce que c'est l'idée de la ville, du tissu, des réseaux aussi. L'histoire des réseaux est assez proche de notre monde contemporain. Tout marche par réseau.

BD : le réseau, le rhizome...

PC : voilà, c'est ça. Je crois que c'est un élément important quand même. On le voit d'ailleurs même avec la crise financière. C'est comme une pyramide : avant il y avait un chef qui donnait des ordres et il n'y avait pas de problèmes. Après, il y a eu différents éléments, des sous-chefs, et ça a créé des sociétés de plus en plus complexes. Et puis aujourd'hui, on est dans une société où effectivement on part sur des choses qui viennent parfois se croiser plus ou moins, donc se complexifier, avec des chefs qui pouvaient donner des ordres et aujourd'hui on est dans une structure où finalement il n'y a plus d'éléments en pyramide mais beaucoup plus sur des réseaux, des connexions, qui fonctionnent toutes ensemble sans qu'il y ait vraiment de chef, de décideur unique, ce qui fait que par rapport à la crise d'aujourd'hui, si une des choses se déréglaient, c'était le cas avec les carburants, avec l'énergie, tout se dérègle en chaîne sur le monde entier. Et c'est intéressant parce que c'est l'histoire des réseaux en fait, et nous sommes sur des réseaux. Et l'histoire du réseau, que ce soit un réseau de communication, de circulation, de voitures, dans les villes, ce qui m'intéresse toujours, d'électricité, d'énergie, de choses comme ça, où alors aujourd'hui, de flux financiers, de tout ce qui concerne notre société propre, c'est quasiment fait sur le même modèle. Et c'est très intéressant. C'est pour cela que je trouve que les artistes font apparaître inconsciemment ou consciemment ces histoires de réseaux, ces choses-là dans leurs travaux, dans leurs œuvres.

BD : vous allez maintenant tendre vers cela ?

PC : non, cela existe déjà. La façon dont sont construites les *Medina*. Les *Medina*, c'est un système aussi qui pourrait être de l'ordre du chaos d'ailleurs. [Il me montre des pièces]. J'ai trouvé que c'était amusant. C'est la banque Goldman Saatch que je fais exploser. C'est une variation sur le thème de la déconstruction, ce n'est pas vraiment une explosion. C'est une sorte de vision contemporaine du découpage de la façon dont les choses explosent. Et je m'étais dit, après, je reporte cela en peinture mais cela ne marche pas parce qu'il faut que la découpe soit très cisaillée. Non, je pensais à Kurt Schwitters où à ces gens-là qui à l'époque faisaient des collages et je me disais aujourd'hui ... [Il me montre une autre image]. Je l'ai froissée, parce que je voulais voir ce que cela donnait en froissant, en prenant ce côté froissé pour en créer une sorte d'accident. Puis, finalement, ça ne marchait pas. Ça donnait une chose un peu trop molle. J'ai fait deux-trois images et là j'ai trouvé une forme plus dynamique en découpant.

BD : c'est la prolongation du musée Guggenheim, de *Bilbao* ?

PC : un peu. J'aurais pu effectivement faire un tableau avec ça. J'ai essayé, faire un tableau assez grand, puis je me suis dit : « Est-ce qu'il faut le faire ? ». Je n'en suis pas sûr. Donc j'ai laissé, pour l'instant.

BD : c'était une possibilité.

PC : oui, c'était un jeu, c'est un gag sur le monde, sur la transformation. Est-ce que je dois en faire un tableau ? Je ne sais pas. Est-ce que le passage à l'encaustique est nécessaire ? Est-ce qu'il faut le laisser dans ce format-là ? J'en ai fait un tryptique, juste présenté comme ça, avec des variations. Photocopié parce que je trouve que c'est le matériau contemporain des collages et découpages. Ce n'est pas prendre des vieux journaux, ça serait trop un clin d'œil au passé. Donc, pour moi, c'était pour l'instant cela. Alors évidemment, je pourrais aller voir des gens qui me font un agrandissement au laser sur deux mètres de haut. Est-ce qu'il y a un intérêt à tirer ça en grand ? Il faut peut-être que j'essaie, je ne sais pas.

BD : un tirage sur cibachrome ?

PC : pas forcément sur cibachrome. Je pense plutôt à des matériaux sur une sorte de ...en résine, sur du papier brillant ou sur toute sorte de matériau. La nécessité de la qualité n'est pas forcément utile. C'est plutôt le rapport à l'objet qui compte, mais par contre, cette contemporanéité du lisse est intéressante. Si je la passe en peinture évidemment il va y avoir des choses plus floues qui à mon avis sont un peu forcées. Ce qui apparaît juste ici n'apparaît pas forcément juste ailleurs. C'est pour cela que l'histoire de la taille me paraît juste ici : en agrandissant, on gagne en symbolique ou en en force. Ce n'est pas évident. Alors pour les *Medina*, pour retourner au sujet, j'ai des photos, que j'ai prises, composées. J'avais filmé et après j'en ai fait des images. Parce que lorsqu'on voit la médina de Fès, on a l'impression d'un labyrinthe dans lequel on ne voit quasiment pas.... C'est monstrueux. On se perdrait très vite dans ces espaces-là, et on se perd très vite effectivement. Mon travail consistait à faire des découpages de photos, à les recomposer, toutes sortes de choses qui sont encore plus explosées, encore plus éclatées, superposées, et où, du haut en bas, ce que je trouvais intéressant, qu'on soit ici où qu'on soit là, c'est qu'on est à la fois sur l'idée de la medina avec une logique de construction mais ce plan-là n'est pas plus lointain que celui-là. Donc l'idée de perspective ici n'existe pas. Elle n'existe qu'au niveau de chacun des éléments, et cela fait qu'on est dans le rapport pictural, bidimensionnel et pourtant l'idée de tridimension existe. C'est ce jeu-là qui m'intéressait.

BD : on a une impression de vertige...

PC : oui et ça donne l'idée d'infini total. Ce sont presque aussi des réseaux complexes. C'est pour cela que l'histoire des réseaux, de rhizomes, fonctionne sur ces sujets-là. C'est pour cela que je les ai repris. Les trois-quarts des gens disent : « Ah ! Il reprend les boulots de 2005. » Oui, je reprends les *Foules*.

BD : mais il y a toujours une évolution...

PC : oui. J'en fais pour l'instant une série de quatre, peut-être huit. Pour, à chaque fois, chercher des structures différentes. Là, ce sont juste des éléments de base. [Il me montre une autre pièce]. Ce sont des questions d'énergie presque.

BD : cela me fait penser à un microprocesseur, à des ondes radios.

PC : oui. Voilà. Et je ne veux pas m'éloigner trop mais cette idée-là m'intéresse. Je ne sais pas pourquoi. Je la trouve très en phase avec le chaos, l'impossibilité de rentrer directement dedans et pourtant l'impression d'être avec, quelque chose qui ressemble à un autre monde. Comme ça. On croit tout connaître, on ne connaît rien. On croit pénétrer toutes les choses mais on ne peut pas pénétrer. On est devant une forme bloquée je dirais et, l'idée, c'est quand même de rendre ce sentiment-là.

[Il me montre autre chose].

PC : ici on va trop dans l'abstraction. Moi, l'abstraction pure ne m'intéresse pas. Ce qui m'intéresse c'est cette limite-là. Je m'en approche avec mon repassage. Donc, j'ai tout intérêt à partir d'éléments précis comme ça. J'oublie très vite les images que je peins. Je ne regarde plus les images que je peins. Je pose une couleur, puis une autre, dans un contraste fort.

BD : vous êtes dans le devenir, vous n'êtes plus dans l'image précédente, dans ce qui s'est passé...

PC : oui, je suis juste dans la façon dont amender les noirs et les blancs, dans la façon dont les contrastes vont se poser pour créer une sorte de structure plus ou moins filandreuse, plus ou moins grumeleuse, qui, à chaque fois, donne une sorte de géographie de l'espace différente. Je ne dirais pas du tout comme Soulages que je suis en train de chercher une sorte de lumière mais il y a une idée d'abstraction, une force qui va dominer le tableau, qui

ne va plus faire une ville mais faire quelque chose d'autre. Dans les premières *Medina*, j'étais beaucoup plus dans l'image.

BD : la technique était plus timide...

PC : voilà. Je voulais aller là. C'est pour cela que je reprends le sujet. On est encore dans la figure. Dans ces derniers, là, surtout celui qui est au centre, qui n'est pas fini, qui va être fini ce soir ou demain parce que je vais l'illuminer un peu plus, on est beaucoup plus effectivement dans l'abstraction, dans le tissu cellulaire ou je ne sais quoi.

BD : c'est beaucoup plus contrasté au fil du temps...

PC : oui, un peu partout. C'est-à-dire que j'essaie de donner de la lumière, c'est pour cela que je veux reprendre aussi ces structures-là.

Là, c'est le plan de New York, je vais travailler aussi au fusain sur un très grand panneau, parce que je trouve que l'idée de la ville vue par dessus, du fusain et de l'écrasement, de l'effacement, plus ou moins de l'apparition, va créer une sorte de tension terrible, du genre une ville bombardée comme Hiroshima. Ce n'est pas ce que je veux dire mais il y a quelque chose un peu cataclysmique qui va apparaître dans ce travail-là évidemment. Alors, là, il y aura une chose qui va être faite par morceaux parce que c'est trop fragile, 120 cm sur 170 cm à peu près, il y a 3 x 3, soit neuf panneaux qui constitueront un ensemble, un morceau de ville comme ça. Si on ne reconnaîtra pas la ville, on verra plutôt autre chose. C'est pour cela que j'agrandis pour voir ce que cela peut donner. C'est vrai qu'à un moment donné, quand je projetais, parce que je travaille avec une projection sur une matière, je pose la couche de peinture sur le papier et après je projete, pour avoir si possible une approche de la structure, grillage presque, de la ville. Sinon c'est trop long si je dessinais, je pourrais, mais ça prend un temps fou et la matière va sécher très vite. Il ne faut pas qu'elle sèche quand je dessine.

BD : vous travaillez toujours avec l'image projetée, avec des diapositives ?

PC : ce n'est qu'une base d'éléments lumineux et sombres, vous voyez, pour déterminer là où je dois mettre mes ombres, et là se sera pareil, c'est vraiment là le croquis à peine esquissé.

BD : le fusain, vous le rabotez, vous l'écrasez ?

PC : Non, non, là, je travaillais avec une matière, c'est de l'acrylique, je fais une sorte de soupe épaisse, une purée si on veut. J'en pose un millimètre sur la surface du papier et après je dessine avec des fusains qui vont s'écraser parce qu'ils sont très tendres et se figer en même temps.

BD : on est à la limite entre peinture et dessin...

PC : oui. C'est ce qui avait posé problème à Beaubourg. Parce qu'ils ne savaient pas s'ils devaient mettre ça dans les peintures où dans les dessins. Ils ont fini par mettre ça dans les dessins parce que c'était fait sur papier. Quand je fais ça, ce que je fais pour le prochain... (Il cherche quelque chose)... évidemment quand on les maroufle, et qu'on les pose, moi je pense que c'est plus proche du dessin mais en même temps on est dans la peinture.

BD : vous est-il arrivé d'écraser le fusain avec un rouleau à pâtisserie ?

PC : oui. C'est-à dire que là, vous voyez la ville, ça va donner quelque chose d'assez puissant. Ça va donner une sorte de grillage. Je pose un film, souvent un vieux film que je récupère et que je mets à l'envers évidemment, puis j'écrase les morceaux de fusain qui sont assez épais. Le fusain explose dans la matière blanche. Parfois je rajoute un peu de charbon pour donner plus de noir, plus de densité.

BD : vous gardez ce format-là ou passez à un format plus grand ?

PC : pour la ville, il y aura entre neuf et douze pièces pour une seule ville. Et je vais faire plusieurs villes comme ça. Il faut qu'il y ait au moins trois grands plans qui sautent à nos yeux. L'important de ces grandes pièces, je pense, pour être fort, parfois pour certains sujets il faut quand même voir des pièces maîtresses. Comme pour les *Medina*, j'en ai fait une petite. Un ami me dit : « Oh ! C'est bien en petit ! ». Oui mais là, je trouve que 1,90 x 2 m de haut, 1,50 m de large, on est comme devant des portes. On est devant la peinture. C'est elle qui nous regarde. Et cette impression est beaucoup plus forte comme ça, on a quelque chose de plus puissant. Si je fais une exposition, c'est pour cela qu'il m'en faut au moins huit, la répétition ne veut pas dire : « Ah ! J'ai un sujet et je vais le décliner. ». C'est vraiment pour avoir à un moment donné l'impression d'être dans un espace, un peu comme dans les *Carcasses* de viande on est dans un espace où c'est la peinture qui vous regarde, où on est enserré dans cet espace comme vous disiez, proche d'un espace informatique, qui nous parle parce qu'il nous envahit quelque part. Parce qu'on est dans le *all-over*.

Quand on voit un petit tableau comme ça on se dit : « Bien, oui », mais quand on est devant les grandes pièces, on a l'impression d'être dans le corps et dans les cellules. C'est quand même plus fort.

BD : d'autant plus qu'on est dans l'espace avec la ville...

PC : exactement. Et c'est pour cela que je dirais... Il y a un mensonge peut-être que j'exagère un peu, manifeste chez les artistes allemands comme Richter, comme tous ces jeunes artistes allemands, parce que le grand format n'est pas une nécessité. Ils le font parce qu'il faut faire un grand format. Ça fait bien et aucun critique n'est capable de dire ça. Ils feraient des tableaux comme ça, ça marcherait aussi bien. Les sujets expressionnistes qu'ils utilisent sont des choses parfois revues, revues, réchauffées. On dit que ce sont de bons artistes les Allemands. Non, moi, je trouve qu'ils ont des bons réseaux et c'est tout. Le contenu n'est pas forcément un contenu toujours juste et le grand format ne s'impose pas forcément.

L'image est aussi forte. Quand on voit l'expo Picasso au Grand Palais, on voit bien que ce n'est pas la grandeur du tableau qui fait la nécessité. Par contre, chez certains artistes comme celui qui travaille sur le *all-over*, sur certains sujets comme ça, je trouve que la dimension s'impose. Parce qu'elle est contenue effectivement dans le motif. C'est vrai. Il n'y a pas beaucoup de discussion là-dessus, hélas !, sur justement le rapport à l'échelle.

BD : on est dans la mode du grand format.

PC : on est dans la mode du grand format parce que les lieux d'expo sont hauts, grands. Il faut en imposer. On est dans le spectacle. Je suis allé voir aussi l'expo de vidéos au Grand Palais. Je suis passé de Picasso aux vidéos. Olivier Kaepelin m'avait dit : « Vas voir, c'est bien ». Je suis allé voir... Je me suis dit : « Ah ! Ce n'est pas possible ! C'est horriblement décevant pour moi ! ». Déjà je n'aimais pas trop, mais la cacophonie, toutes ces images qui bougent, bien sûr, ça veut jouer sur autre chose, une autre dimension, fait qu'on ne peut pas regarder les images. On est dérangés par le bruit, par autre chose. C'est très spectacle et spectaculaire. Ok, ça marche, c'est un beau spectacle. Mais je ne le comprends pas. J'ai envie de dire : « L'art ça n'est pas que du spectacle maintenant, on va essayer d'aller un peu plus loin. »

Dieu sait si l'expo Picasso m'a fascinée. « Oui, Picasso c'est de la peinture, et c'est démodé. ». Je ne vois pourquoi aujourd'hui on est encore dans cette idée-là et je pense que l'on doit fasciner quand même.

Et même la vidéo de Bill Viola, je la trouvais noyée dans cet ensemble de choses. Il y avait le meilleur comme le pire qui se touchait, il n'y avait pas de choix. Moi, je trouve que c'est moins fort que New York, là où tout s'allume, Times Square, ou Tokyo. Là, c'est dix fois moins fort. On a fait beaucoup plus fort avec des écrans qui s'allument la nuit, avec une puissance vertigineuse. Ça n'a rien à voir. Ça c'est plus fort. Pas ça. Là où je dis non, c'est le spectacle au Grand Palais. Il y avait peut-être de bonnes vidéos mais dans l'ensemble on ne savait plus quoi regarder, comment regarder et où regarder. Et je me disais quand même que la peinture était plus forte.

BD : vous avez pourtant réalisé une vidéo, pour Sélestat ?

PC : oui. Tout à fait. J'avais récupéré des images que j'ai fait monter. Je pense que c'est moins fort que la peinture quoi qu'on en dise. Il y a quelque chose qui me manque.

BD : la vidéo est plus volatile...

PC : c'est plus volatile. Oui, c'est ça. Sauf quelques rares comme Bill Viola et d'autres qui arrivent à tenir dans la qualité de l'image, dans le propos. Mais en ce qui me concerne, je ne suis pas du tout fasciné par cette image mouvante et Dieu sait si, à la limite, je préfère voir un film de Tarantino, où, là, il y a un vrai travail dans le scénario. Le film, on peut le prendre à un moment donné, le lâcher, le reprendre plus tard. On est quasiment dans le jeu vidéo. Un jeu avec des acteurs qui jouent merveilleusement bien, avec une histoire absolument rigolote, ou pas terrible. Moi, ça m'émeut plus. C'est pour cela que je suis un peu dur avec mes confrères vidéastes souvent. Je reste en dehors, comme eux restent en dehors de la peinture. Comme eux, ils sont souvent catégoriques en disant : « La peinture c'est dépassé. ». Cela ne les intéresse pas. C'est vraiment des histoires, des querelles de clochers, mais qui, pour moi, comptent parce qu'on se situe, on est sur le terrain, on sait qu'on est meilleur sur ce terrain et qu'on peut aller plus loin. C'est pour cela que j'ai essayé de faire de la vidéo et je n'ai pas continué à en faire parce que je ne me sens pas vidéo, enfin pas tout à fait.

BD : vous dépassez la vidéo en mettant l'image en peinture ?

PC : je la mets en peinture par cette complexité de l'image ici. Et en retouchant ces images comme je le fais là. Et en retravaillant différemment. C'est une façon de retisser, de remettre en place cette image, faite d'une succession d'images en bi-dimension.

BD : je souhaiterais aussi vous poser des questions concernant notamment la période africaine avant les années 90, concernant également l'idée du chaos, de la sculpture et de la métamorphose.

PC : La métamorphose, c'est marrant ça... C'est un mot intéressant parce que c'est un mot que je n'ai jamais vraiment analysé. Je n'ai jamais vraiment intégré l'idée de métamorphose. Pourtant la métamorphose de Kafka... Je ne l'ai pas lu... On passe d'un état à un autre. Et je dis souvent effectivement je passe d'un état à un autre, notamment dans le repassage. Métamorphose et après révélation, au sens photographique, qui apparaît. C'est plus dans l'après. Métamorphose étant effectivement une sorte de transformation. Métamorphose du papillon... enfin du ver en papillon.

BD : il reste quelque chose de l'ancien état et il y a quelque chose qui apparaît, un nouvel état.

PC : et c'est tout à fait juste pour les œuvres à l'encaustique. Pour cette histoire d'Afrique... Bon, j'ai passé du temps là-bas parce que mes parents étaient enseignants, enfin mon père était enseignant, pendant douze années, c'est-à-dire de l'âge de sept ans à l'âge de dix-sept ans. De cinq ans à dix-sept ans, pardon. douze ans. Donc c'était une expérience de jeunesse. Quand on est jeune on absorbe, on absorbe. Puis l'adulte après essaie de comprendre ce qui s'est passé.

BD : vous n'avez vécu qu'au Dahomey ?

PC : Oui, en plus, c'est pas une tragédie, mais c'est une chose extrêmement drôle : j'y ai vécu douze années mais je n'ai vécu que dans deux villes : Abomey et Porto-Novo. Donc c'est quelqu'un qui est parti loin pour ne pas bouger (rires) !

BD : et lorsqu'on est jeune on est dépendant de ses parents...

PC : voilà, c'est ça. Exactement. Et puis je pense que j'ai été influencé par la sculpture, par la statuaire africaine, qu'elle soit masque, qu'elle soit petits personnages, qu'elle soit... et puis par l'art africain aussi, par les tapisseries où l'on voit les têtes coupées. A Abomey, les rois coupaient facilement les têtes. Leurs ennemis, ou leurs amis parfois devenus ennemis, et ils traduisent cela sur des sortes de tapisseries cousues. C'est assez beau d'ailleurs. Je me disais « Quand même, quelle violence ! ». Et puis il y avait toujours des coupe-coupe. On le voit aussi chez nous, sur les tapisseries et dans les peintures. Donc, forcément tout ça a

dû marquer mon enfance. Quand on revenait en France, de temps en temps... Moi j'ai toujours aimé peindre. Mon père nous amenait de temps en temps dans les musées. Petit à petit, je me suis approché de l'art, des peintures naïves, des paysages, quand j'étais tout petit, des Chagall, Matisse et Van Gogh, ceux qu'on doit regarder à un certain âge, les Impressionnistes, les paysages beaucoup, puis le nu.

Cette approche, Gauguin, Picasso aussi un peu. Et puis chemin faisant, à dix-sept ans... J'avais même des cours de dessin donnés par un professeur africain qui n'avait qu'un seul bras. Je ne pense pas que cela ait eu une influence, il donnait des cours particuliers en plus. A moi et à mon frère. Et puis, en Terminale, j'ai décidé d'aller tenter ma chance aux Beaux-arts. Je voulais aller en architecture, ce n'était pas par hasard d'ailleurs, mais je n'étais pas doué en maths. On ne peut faire qu'une seule chose à la fois donc ça sera Beaux-arts. Et voilà. Après, le travail que j'ai fait aux Beaux-arts, que j'ai commencé à faire à la fin de ma scolarité était un travail à l'époque assez brut, travail de figures, à la fois inspiré je dirais de l'Afrique...

BD : j'ai vu une statue du roi Glélé au musée du Quai Branly, dans les collections permanentes, il me rappelle vos figures peintes, notamment celle du Minotaure.

PC : Le Minotaure. Toutes ces peintures narratives, tous ces personnages mythologiques d'une mythologie que je me suis inventée, sont venus, où il y avait beaucoup de femmes aussi, sont apparus dans ces années-là, au début de la sortie des Beaux-arts, et sont sortis comme une sorte de réminiscence, sont sortis de tout ce que j'avais accumulé dans ma mémoire. Il le fallait. C'était toute l'énergie qui se libérait. Je l'ai mélangé évidemment avec tout ce que j'avais vu, appris, Picasso et tous ces artistes-là, Masson...

A l'époque, les Allemands, qui commençaient à exister, les Italiens, Clemente... Toutes ces influences qui étaient à la fois contemporaines et plus anciennes, modernes. Il y avait aussi Matisse. J'avais tout cela, tout est mélangé. Et puis j'aime bien aussi les aventures grecques, l'Odyssée d'Homère, toutes ces histoires-là me plaisaient beaucoup. Alors je mélangeais tout ça et j'en faisais une sorte d'univers tout à fait personnel où les fantasmes... Ce petit monde commençait à exister. Et la matière devait forcément... Il y a toujours eu une histoire de peau, être un peu rugueux, exister de la même façon.

BD : il y avait aussi des êtres hybrides, est-ce un mot qui vous parle ?

PC : oui, tout à fait. Oui, ils étaient mi-hommes, mi-animaux, ils avaient quelque chose... Je sculptais à l'époque, où j'essayais de glisser tous les signes possibles comme ça, ceux de mon invention, ceux que j'avais trouvés ailleurs.

Effectivement, il y avait toutes sortes de personnages des plus variés, des plus fantasques. Voilà. Après j'ai fait des grands personnages dans des tableaux qui faisaient front au spectateur. Il y avait toujours cette idée : c'est la peinture qui regarde le spectateur qui regarde le tableau, et ainsi de suite... C'est une sorte de jeu entre le tableau et le regardeur.

BD : c'est la même idée pour les bustes, les têtes ?

PC : oui, les bustes. Je faisais beaucoup de sculptures en bois à l'époque. Je crois que c'était la volonté de libérer de l'énergie, dans un rapport physique, en travaillant avec la tronçonneuse, dans le bois, je pense que c'est une chose qui comptait beaucoup pour moi. J'étais dans un rapport avec la construction. Et puis créer toutes ces têtes d'animaux, de personnages, c'était créer un univers qui prenait forme en tridimension. Et ça fonctionnait. Après tout ça s'est transformé en petites têtes, en petites boules. Cela s'est réduit avec ces boules en terre et puis ça s'est arrêté après. Ici à ce niveau-là. Après c'est devenu peinture. Mais c'est devenu peinture pour d'autres raisons. Jusqu'en 1991-1992, c'était vraiment dans une relation presque de bagarre avec les matériaux (pioche, tronçonneuse) et puis les peintures étaient elles-mêmes griffées. C'était de la peinture à l'huile, j'allais là-dedans, j'écorchais, je mélangeais, je mixais, j'enlevais. C'était vraiment une bagarre physique personnelle avec le matériau, comme pour faire corps avec celui-là et cela créait une sorte de ... J'étais dans la communion totale avec le matériau. Un peu comme le fait Barcello dans une pièce de théâtre, où il s'est plongé dans la terre, à Avignon, en bagarre avec la terre, elle-même, il a poussé les choses encore plus loin, il a investi son corps...

Je trouve que c'est une très belle idée. Ou celle de Claude Lévêque, qui a fait faire un panneau de plomb où des boxeurs ont martelé le plomb. C'est une pièce assez belle aussi, déclinée en vingt panneaux. C'est cette idée d'être dans le matériau et de l'affronter directement.

BD : dans les premières acryliques de la période africaine, j'y vois des scènes d'affrontement, des scènes de chasse ?

PC : il y a un peu de ça. (Il cherche un livre). *L'Explorateur* est une sorte d'autoportrait vague. Cela part de cette idée. Il est entouré de tous ces amis qui sont un peu grinçants, mais ils sont plutôt gentils... Là, c'est une série de corps qui a été vendue au Musée de Ludwig, ça faisait onze mètres de long sur un mètre de large, une sorte de gisant. (Il tourne les pages). Après ce sont des portes, plus ou moins peintes, sculptées. Et là on retourne à la peinture.

BD : quelle est la signification de ce motif ? Un cône ? Un bouchon ?

PC : c'est l'idée du phallus qui ici trouve une tête d'oiseau, peut être moins visible d'une façon directe. Ici, il est bouchon et phallus bien sûr et le cône étant la forme inversée du sexe féminin. C'est vraiment très sexuel. Ici aussi avec l'escargot, qui évoque le gouffre. Là, c'était les portes sculptées. Une sorte de vocabulaire.

BD : et toutes ces têtes, vous avez travaillé sur les vanités récemment, ces petites têtes sculptées, c'était déjà une idée présente dans les années 90-91 ?

PC : quand on travaille comme ça sur le temps, on ne voit pas toujours ce qu'on fait sur le coup. Il faut toujours un peu de temps pour dégager un certain regard. Sur le moment j'accumulais sur ces étagères. Je travaillais dans la terre. J'allais chercher de la terre de brique dans le coin pour ne pas avoir une terre trop fine, une terre rugueuse, une terre dans laquelle on sente vraiment ses mains rentrer, s'enfoncer, et rencontrer des petits cailloux, enfin quelque chose qui résiste un peu. Une terre qui soit plus proche de la boue que de la terre elle-même. La terre et l'argile sont trop lisses parfois. Alors que la terre de brique est plus sale, moins précise, quand on la mouille beaucoup on a l'impression de rentrer dans cette matière, dans un élément sensuel, un peu rugueux, de l'ordre du plaisir et du déplaisir à la fois, toujours cette espèce d'ambivalence entre les choses, identique, du confort et de l'inconfort, ainsi de suite... Evidemment, je voulais en faire avec un geste très primitif, très premier, quelque chose imprimant l'idée de la tête, du premier geste, prendre les deux doigts et en faire les yeux et la bouche et c'était suffisant. Evidemment, la terre s'échappait un peu par les doigts et créait toutes ces aspérités différentes parce que je jouais plus ou moins avec ça. Et après j'ai fait quelques petits personnages qui étaient grotesques aussi, qui étaient comme des personnages de crèche, des personnages loufoques, avec des grosses têtes et des petites mains, des embryons de formes. Il y en a eu tout un ensemble, des choses qui n'ont quasiment jamais été montrées parce que c'est arrivé à un moment où je cherchais beaucoup mais où je ne poursuivais pas ces recherches. J'aurais dû les poursuivre d'une façon beaucoup plus volontaire parce que les gens après l'ont fait comme Antony Gormley en multipliant, en multipliant, et ont créé une œuvre autour de cette idée de multiplication et il a repris finalement des idées, et à l'époque on ne regardait pas ce qu'il faisait, et il les a poussées beaucoup plus loin et ça a donné ce qu'il a fait.

Maintenant je dis que, quand on a un sujet, il faut essayer de le pousser plus loin et éviter de... mais ce que je voulais c'était travailler avec cette matière, trouver les formes primitives, installer une sorte de monde et en finir avec un monde de cet ordre-là. Une sorte de finitude. Un travail lié à la terre, un travail africain, une forme de Pompéi, à l'époque, j'étais

impressionné par le Vésuve, par cette cendre du volcan, par les habitations de Pompéi qui étaient visiblement encore sous la cendre et qu'on découvrait petit à petit. La vie se trouve sous la terre. Et quand on gratte, on trouve toutes ces traces comme quelque chose qui a été effacé mais qui existe encore en-dessous. Et il y a eu une série de travaux picturaux avec du fusain d'ailleurs à l'époque, un peu abstraits, qui évoquaient cette idée de disparition et d'apparition.

C'était vraiment des périodes de transition. Et puis après on est passé dans des paysages où la matière huile assez épaisse, posée en épaisseur sur le bois, et après je labourais, dans le sens littéral du terme, avec des outils contondants, je labourais le paysage comme un paysan qui retourne la terre pour en mélanger le bois et la peinture à l'huile en durcissant après entre les aspérités où la main ne pouvait absolument pas passer sur le tableau au risque de se blesser. Donc, on est dans une chose à la fois très douce et très violente. Et au même moment je commençais les encaustiques avec l'idée d'opposition à cela. Parce que l'idée d'encaustique existait sur les sculptures donc c'est une matière ancienne. Mais sur la technique, je voulais l'opposé de cela, c'est-à-dire quelque chose de lisse qui se rapproche de la photo. Je me suis aperçu qu'on ne pouvait pas faire de la photo avec de la peinture comme cela, parce que ça se déforme. C'est une sorte d'évolution comme ça.

BD : je lisais récemment une biographie sur Germaine Richier, et c'est amusant parce que, comme vous, elle modèle la matière, laisse les aspérités, enfonce les doigts dans la matière et a été fascinée par l'éruption du Vésuve.

PC : tiens donc ! C'est étrange... C'était l'idée qui m'animait à l'époque : comment mettre en avant, en évidence, ces tourments, quelque chose qui bouillonne, qui est de l'ordre de la vie mais qui, quand il se fige devient presque dangereux parce que l'huile et le bois, les éclis deviennent piquants, coupants, dangereux, désagréables à force.

BD : on est encore dans le combat avec la matière...

PC : avec la matière, oui. Et ce qui m'a fait un peu arrêter ce travail, je faisais de grands paysages, certains ont associé cette idée-là en disant « Ah ! On dirait Eugène Leroy ! » et cela m'énervait. Parce qu'il y avait de la matière. Encore une fois, je pense que je ne suis pas allé assez loin. Il faut toujours aller plus loin, il faut toujours pousser les choses beaucoup plus loin...

J'ai toujours bien aimé Eugène Leroy mais je ne regarde absolument jamais Eugène Leroy pour faire un tableau ! On ne peut pas écouter les gens parce qu'ils ont toutes sortes d'a

priori comme ça, par quoi on regarde en diagonale sans même regarder d'où ça vient , ce qui se passe, ce qui est dit. C'est d'une bêtise profonde.

Il y avait l'encaustique aussi, ce procédé que je découvrais tout juste. Le procédé de l'encaustique est intéressant. Je trouvais que la brûlure du fer à repasser, la déformation qu'opérait le fer à repasser par cette brûlure, était aussi une sorte de métamorphose d'une matière et une sorte de vitrification, quelque chose de l'ordre du passage, mais où il y a une violence énorme et tout se fige. Ce côté figé m'intéressait. Ce qui restait après. Et puis l'idée de la révélation. Révélation au sens photographique du terme. Et puis la dernière idée qui était celle de... Alors qu'avec l'huile, il y avait un geste expressionniste plus ou moins.

BD : on voit la touche du peintre...

PC : voilà. Ici, la touche est d'une part très dépersonnalisée au départ, parce que le tableau à l'encaustique est réalisé à plat. Quand je fais mes tableaux, elle est juste posée comme ça, et c'est une fois le tableau repassé qu'il y a un autre geste. Donc le geste du peintre est lui-même défait pour créer un autre geste. On ne détruit pas le geste du peintre. Mais en créant cet autre geste je créais un geste qu'aucun autre n'avait fait, sauf Gerhard Richter, mais il n'attaque pas la peinture. C'est très doux. C'est une caresse. Alors qu'ici il y a une brûlure, il y a liquéfaction des éléments, les éléments se liquéfiaient et après ils redurcissaient à nouveau. Et là encore c'est une analyse qui n'a jamais été vraiment faite et très mal observée. Et je trouve que les gens qui ont écrit n'ont pas assez insisté là-dessus. C'est très important. On insiste sur le fait que Baselitz retourne ses figures et que ça va créer un précédent qui va faire que Baselitz va devenir une figure très importante de la fin du 20^e siècle en peinture. Bon, puis chez lui il y a aussi le côté primitif, au sens premier du terme. Il n'y a plus de figures, elles sont réduites au schéma. Il y a un geste d'une violence inouïe avec une volonté de ne pas faire d'esthétisme. Donc ça c'est très intéressant, d'évacuer ce qui est de l'ordre du beau, du bien dessiné. Il évacue tout cela pour être dans la peinture pure.

BD : avez-vous eu besoin de détruire ? vous avez détruit le cadre, avez-vous évacué aussi d'autres poncifs de l'histoire de l'art ?

PC : c'est vrai que j'ai travaillé sur le cadre avant. Sur le cadre sculpté dans la première partie. On n'en a pas parlé tout à l'heure avec la partie centrale qui était peinte et qui reprenait les formes de la sculpture du tour et qui était une sorte de jeu entre l'intérieur et l'extérieur, entre le cadre et ce qui est à l'intérieur du cadre, c'est-à-dire l'icône. Après là, la volonté était là, justement dans le problème de cadre, problème ennuyeux. Comme

beaucoup de mes sujets sont une sorte de *all-over*. Ceux d'aujourd'hui, les villes, les *Medina*, ces choses qui ne sont pas finies. Elles sont comme les tableaux de ..., des choses qu'on peut imaginer dix fois plus grandes. Parce qu'elles parlent, ...mon travail parle peut-être plus que jamais, je parlais tout à l'heure de réseau mais je parlais aussi du nombre, du nombre infini. Population infinie. Pour moi, c'est une chose qui me fascine. Ce sont les mégalo-*poles*. L'impossibilité de compter à un moment donné. C'est une chose qui nous dépasse dans tous les sens du terme, que ce soit devant la vue d'un désert, d'une mer ou d'une ville gigantesque, notre échelle d'être humain devant Tokyo, même à Paris, dans ces grosses villes. C'est pour cela qu'elles me fascinent. Ou au Caire. On se dit : « Il y a tellement de monde partout, c'est comme des fourmis, ça grouille, des termitières, quand on est tout petit comme ça, c'est quelque chose qui n'en finit pas d'être gigantesque. Et on n'en voit pas les bouts. Et je voulais que ma peinture, que mon travail parle un peu de cette idée du nombre. C'est une des angoisses de notre société. C'est pour cela qu'il y a cette idée du chaos qui vient juste après. Parce que cela ne pourra pas durer indéfiniment. Il y aura forcément à un moment donné quelque chose qui va se régler. D'ailleurs, on en parle beaucoup avec l'évolution de la courbe démographique qui va toucher un pic avant de redescendre terriblement parce que l'histoire a toujours démontré cela. Après une évolution très forte de population, toutes les civilisations meurent mais la nôtre aussi va mourir d'une certaine façon quand elle sera réellement mondialisée. Elle va s'étouffer d'elle-même, se bouffer d'elle-même. Et je pense que le nombre d'habitants va se réduire brutalement de façon vertigineuse. Il y a aura sûrement des raisons très précises autour de ça. Même les scientifiques le disent et le savent presque tous. Et ça c'est une idée, plus ou moins consciente, que j'essaie de jouer quand je parle de villes, de New York, il y a toujours cette idée qui traîne. Quand on regarde les images, on ne voit pas les détails.

BD : il y avait donc déjà cette même idée avec les têtes sur les étagères?

PC : il y avait cette même idée. Exactement. Cette idée d'accumulation vertigineuse.

BD : êtes-vous iconoclaste ?

PC : oui, je le suis. J'ai été voir l'exposition « Picasso et les maîtres ». Il était iconoclaste. Au Grand Palais, elle est très bien, autant de tableaux qui sont de vrais chefs-d'œuvres. On voit quand même que Picasso a une puissance fantastique, une énergie hors-pair et il était vraiment iconoclaste. Destruction volontaire pour se mesurer, il ne se mesure pas dans la qualité de la peinture, il se mesure dans l'énergie qu'il donne et dans ce jeu qui est presque un jeu vertigineux quand même. Il y a tellement de don et d'habileté que ça finit par donner

souvent un chef-d'œuvre. Il y a quelque chose qui, par cette générosité, par toute cette énergie colossale, retombe sur ses pieds. Quelle force ! Quelle justesse ! Malgré tout ! Je sais qu'il y a beaucoup de critiques mais je reste fasciné, surtout par l'expo au Grand Palais, je n'ai pas pu hélas ! voir celle du Louvre parce qu'il y avait trop de monde. J'y reviendrai la semaine prochaine tranquillement. Mais, je suis iconoclaste. Il y a quelque part, même dans les prochains travaux que je vais faire, il y a cette idée de prendre quelque chose et de le détruire. Il y a l'évidence d'une tragédie comme ça dans la forme même de la peinture, c'est aussi une façon de détruire l'icône.

BD : le fait d'avoir recouvert des petites photos, notamment les tableaux de Manet et la Joconde, est-ce s'attaquer volontairement à l'histoire de l'art ?

PC : il y avait un peu de ça. C'est une histoire que je n'ai pas finie. Cette idée de reprendre les vieux tableaux qui traînent depuis le début. C'était mes premiers tableaux à la cire que j'ai fait. J'y repensais encore fortement l'autre jour, puis j'y ai repensé à nouveau quand j'ai vu l'expo Picasso. Je me disais : « Quand même, je ne m'en sors pas, est-ce-qu'il faut reprendre la peinture et me replonger là-dedans et la citer ? » Je ne sais pas comment faire. L'idée me plaît beaucoup mais j'ai un petit... Je me dis c'est peut-être trop facile.

BD : vous vous attaquez aux maîtres ?

PC : oui, mais c'est comment le faire pour le faire d'une façon juste et forte ? Parce qu'ici, la déformation est liée au geste de réchauffement.

BD : que faire quand cela a été tellement détourné ?

PC : est-ce qu'il faut justement ne pas détourner ? Prendre les images et les copier et puis les casser juste et se contenter de cela ? Bien sûr, ça serait relativement facile à faire.

BD : il y a-t-il encore besoin de lutter avec les images, avec ces icônes ?

PC : il n'y a que les Français qui le font très peu. A l'époque de Picasso, je ne sais pas si Fernand Léger le faisait. Je ne sais pas s'il a repris directement les tableaux de maîtres. Mais les Américains l'ont beaucoup fait. Markus Rüpert aussi. Beaucoup d'artistes ont repris les maîtres. Surtout aux Etats-Unis. Ils l'ont quasiment tous fait. Y compris Jasper Johns quand il reprend le triptyque Grünewald, il reprend les éléments, il cite Picasso, Duchamp, et ainsi de suite, en amenant les éléments de ces peintres dans ses peintures et en jouant

avec. Les Américains ne se posent pas ces questions, ils le font. Les Européens beaucoup plus difficilement. Je pense que c'est culturel. Bacon l'a fait aussi, il s'est beaucoup inspiré de Picasso. J'avais vu l'expo « Bacon et ses maîtres » aussi chez Beyeler. Courbet, je vois là un livre de Courbet, c'est magnifique Courbet. Quand je fais mes tableaux, là-bas, je pense parfois aux fenêtres de Courbet : cette énergie, cette maîtrise qui est à la fois falaise, chair, on comprend très bien, c'est à la fois une falaise, une grotte. Quand il traite des grottes, ou des falaises, on est dans le sexe. Quand il peint les femmes, on sent qu'il les aime aussi, il est dans la chair aussi, dans la matière, il fait corps avec. C'est intéressant. Après, on voit bien comment Picasso en joue. C'est très difficile de venir après ces gens-là. On ne sait pas comment faire. J'ai vu une artiste à la FIAC, une américaine, qui reprenait les cathédrales de Monet en très grand. Ce n'était pas terrible. Trois, quatre grands tableaux, le côté démonstratif du grand format avec une peinture qui n'était pas excellente. Moi, je suis désolé, j'ai envie de regarder la peinture pour la peinture et le projet pour le projet et non pas le nom avant le projet. Ce n'était pas excellent, c'est tout. Reprendre, ce n'est pas gênant. Il faut en faire quelque chose de fort. C'est là la difficulté. Il faut que ça reste aussi dans le projet du travail, dans l'ensemble évidemment.

BD : vous vous êtes attaqué aux icônes culturelles, Beaubourg, Guggenheim, financières, avec le World Trade Center. Pourquoi ne pas s'attaquer aux icônes de l'histoire de l'art ?

PC : oui, la Joconde et tout ça... Duchamp l'a fait. Moi ce qui me trouble le plus c'est les deux premiers tableaux que j'ai fait qui sont des tableaux de Vélasquez. Je me suis arrêté là et comme une histoire n'est jamais finie et comme je me connais parce que si on regarde mon histoire depuis le début, je reprends toujours mes thèmes après. Et quand aux *Foules*, si on regarde les travaux des années 90, j'étais déjà plus ou moins dans l'idée de la foule. Personne ne le sait parce que ce sont des tableaux qu'on ne connaît pas, qu'on a à peine vus, qui étaient des tableaux qu'on appelait *Vésuve*. Les voilà. On a des formes qui viennent. Il y a différents tableaux. Ils ne sont pas ici.

BD : ce sont des dessins ici ?

PC : oui, des dessins-fusains donc de la matière où on voit déjà les personnages presque danser dans l'espace et qui sont quasiment des foules.

BD : je pensais que c'était des dessins préparatoires aux *Têtes* !

PC : non, c'était des... (Il cherche un catalogue).

BD : certains de vos catalogues deviennent rares.

PC : on fait un gros livre mais c'est compliqué. C'est tellement cher à produire. J'ai été obligé de participer.

BD : oui, vous m'aviez parlé de cette monographie.

PC : oui, comme on avait échoué avec Salomon pour des raisons... Je suis sûrement fautif dans cette affaire. J'aurai dû m'accrocher plus, avoir une idée plus précise de ce que je voulais mais je ne savais pas que c'était aussi complexe de faire une monographie. Surtout qu'on ne partait pas lui et moi dans la même direction. Il voulait quelque chose de rétrospectif ramenant tout et je voulais quelque chose de précis ne parlant que de la dernière période. Je voulais m'en servir comme d'un outil et non pas comme d'un élément ... Je me trouve encore trop jeune pour faire une rétrospective générale. Alors il y a eu un gros travail de fait par Philippe Piguet, gigantesque et puis comme on n'aboutissait nulle part ou cela ne me plaisait pas, je me suis dit à un moment donné : « Allez, on arrête tout ! » Ca a beaucoup blessé Salomon, Philippe Piguet. Je regrette d'ailleurs profondément. Mais la forme du livre, quand je le montrais à Henri-Claude Cousseau qui a écrit un texte, tous les gens qui voulaient participer, les éditeurs, les artistes, Templon. A chaque fois, c'était la même remarque : « C'est mauvais, c'est pas bon, ton travail est enterré, la forme n'est pas bien. » On n'arrivait pas à trouver. Au bout de deux ans donc on a tout arrêté. Il valait mieux. On a repris ça avec Templon sur une forme précise. Enfin j'ai des remarques maintenant très élogieuses, sur la forme, sur la maquette, puissante, du coup, il n'y a plus qu'un seul texte parce qu'on ne pouvait pas récupérer les textes. Il y a juste celui de Cousseau et celui de Christian Bernard. Je n'ai pas pu réutiliser le texte de Piguet parce que c'est une interview qui était à la base de cela et il ne voulait plus participer et je le comprends. Il était quand même un peu énervé que je l'ai lâché. Ma foi, ça sera un livre plus complet sur les quinze dernières années.

BD : avec peu de textes alors ?

PC : oui, ça me suffit. Le texte de Henri-Claude Cousseau est très juste, il parcourt tout. Celui de Christian Bernard parle des *Carcasses*, il a été récupéré. On l'a déjà utilisé dans d'autres livres. Ca suffit, ce n'est pas la peine finalement.

On refera sûrement un livre avec Philippe Piguet. On fera autre chose je pense. Le catalogue d'Angers était nul. Je ne peux quasiment pas le montrer. On ne comprend pas le

boulot. La plupart des gens disent : « Je ne comprends pas le boulot. » On a beau essayé de leur montrer la peinture, comment elle est faite, en faisant des zooms. Je trouve que ça devient presque incohérent. Celui-là, je voulais quelque chose qui montre la peinture, juste la peinture, le mieux possible, des tableaux, des sujets mis par groupes plus ou moins, puis voir comment à un moment donné on passe d'un sujet à un autre. Comment les choses s'opèrent, quelle énergie s'opère. Ca n'a pas été simple. Et là on finit par trouver la forme. Maintenant on discute des prix parce qu'avec la crise c'est terriblement cher de faire un livre. Il faut mettre la main à la poche et ce n'est pas facile. Pas de mécène hélas ! Quand on dit « Non » à un moment donné à un mécène on ne retrouve plus de mécène. J'aurais mieux fait d'être patient et d'imposer cela à Salomon dès le départ. Mais on ne s'entendait plus. Pour lui j'avais l'impression que je lui disais : « Non, ça ne va pas. », il le prenait comme une vexation personnelle. Il voulait s'impliquer lui-même et il n'a jamais fait de bouquins. Ce n'est pas un éditeur ni un maquettiste. Je suis désolé. C'est un vrai métier, avec des règles et je lui disais : « Non, ça ne va pas. » mais sans pouvoir lui dire pourquoi. Car je ne suis pas éditeur non plus ! « Il faut que tu prennes quelqu'un, un parisien, ou quelqu'un de Genève. » Il voulait le faire absolument et ils ont pris quelqu'un de Chamonix qui n'était pas compétent. Ici c'est trop pointu, trop précis. C'était trop tendu. Ca faisait trop longtemps que ça durait. Je sentais qu'il était fatigué, usé, on était rendus au bout de nos limites. Finalement, il faut payer maintenant. Ca va voir le jour. On est tellement loin qu'on ne peut pas faire autrement. Il y aura d'autres livres j'espère. De toute façon, je voudrais faire des livres autour du dessin, des esquisses. Là, je vais travailler aussi... Là, tout ce je vous montre comme esquisses... C'est toutes sortes de recherches... Toutes ces recherches, je voudrais un jour, toutes ces annotations, les consigner dans un livre. Enfin, je vais faire plusieurs bouquins. Des livres de recherches. Après un livre consacré seulement au dessin. Il y a de quoi faire. Surtout dans les prochains temps je vais beaucoup m'attaquer au dessin. C'est une chose que j'ai un peu trop négligé, ça demande du temps, de l'énergie, c'est comme un peu de l'entraînement et puis après... C'est nécessaire.

BD : les dessins et les supermarchés verts ont beaucoup plu lors de l'expo à Cahors...

PC : oui, les supermarchés sont une idée que je vais reprendre. D'ailleurs, c'est marrant parce que c'est dans le sens des monochromes verts. Oui aussi parce que je trouvais qu'il y avait une sorte de radicalité et d'éloignement par rapport au sujet premier qui était plus intéressant ici. Alors que, quand j'ai fait tous ces linéaires, les supermarchés très colorés, le supermarché évoque bien sûr la couleur. Pour parler des sujets un peu comme des *Medina* où je m'éloigne des couleurs réelles très légèrement, sans aller trop loin. Parce que quand on va trop loin... J'avais essayé de faire des tableaux pour New York où je me suis planté,

dans l'expo que je devais faire et puis je ne l'ai pas faite finalement, une vue de Google, ça ne marchait pas, j'ai laissé tomber. Quand on exagère un des éléments constitutifs de la peinture qui n'est plus tout à fait en accord avec le sujet lui-même, il y a quelque chose qui n'opère plus, c'est terrible.

BD : pourtant ça permet de faire basculer dans autre chose sur ces supermarchés verts.

PC : oui. Il faut trouver le juste truc à un moment donné. Pourquoi le supermarché vert marche bien ? D'abord c'est parce que c'est une idée qui vient de *Tueurs nés*. Il y a le personnage principal qui court dans un supermarché éclairé la nuit et tout est d'un vert phosphorescent vertigineux. Et je trouvais que c'était beau cette lumière nocturne, un peu glauque comme ça. Du coup, comme j'avais fait beaucoup de supermarchés très colorés, je vais jouer sur cette couleur mentholée, voir ce que ça va donner et j'ai trouvé ça intéressant. Mais c'est encore une voie que j'ai ouverte mais pas assez poussée. Et je me disais que j'allais peut-être reprendre cela parce que ce qui m'intéresse dans les histoires de supermarchés c'est l'histoire des réseaux, tout ce qui va constituer ce côté linéaire et ces lignes qui vont se retrouver au centre. C'est à la fois le gris et les réseaux. Pour ne pas être dans la redite, pour tenter une nouvelle aventure, en travaillant sur des couleurs un peu particulières, en travaillant sur des monochromes quasiment, en s'éloignant justement du côté excessivement coloré, on peut trouver quelque chose de très intéressant, qui peut être quelque chose un peu dur, un peu triste, mais facile.

BD : on a l'impression de *travelling*, d'une accélération avec les nouvelles *Medina* et les supermarchés de Séoul...

PC : oui, mais ce sont des tableaux très longs à faire. Pour que ce soit fort, il faut qu'il y ait un relief, un contraste assez fort. S'il n'y a pas assez de contrastes, je trouve l'image trop plate. A chaque fois, je m'étais planté en faisant ce genre de tableau parce qu'avec les choses un peu dures (il me montre un tableau), je voulais voir ce que cela donnait si on enlevait la structure, si on le brouillait et finalement c'est beaucoup moins fort. Il faut que la ville garde sa structure très forte. C'est-à-dire que chaque sujet a vraiment une logique qui lui appartient. Si on se déplace. Moi je n'invente pas un sujet, je peux m'amuser à découper les images mais je ne m'amuse jamais à inventer même d'une façon graphique quelque chose d'autre. Je prends toujours la photo qui est un point de départ fixe. C'est une de mes constantes. Je ne veux pas raconter d'histoires en gros.

BD : il n'y pas de narration.

PC : jamais. Dans la peinture d'aujourd'hui, il y a souvent beaucoup de narration, dans la peinture allemande, américaine, parfois anglaise. Possibilité d'une narration. Moi non, c'est un constat, une image et après un travail qui va se faire, qui va essayer de poser ça ailleurs, dans mon espace, mais sans narration. Et c'est un des éléments qui va rester permanent. C'est pour cela que je n'ai pas compris comment aborder la figure, le portrait. Je ne sais pas exactement où le placer pourtant je crois que c'est le sujet le plus intéressant. C'est pour cela que j'ai été voir l'expo Picasso aussi pour savoir comment lui à un moment donné l'a abordé. Et pour que cela soit en cohérence avec tout le reste du travail, c'est un casse-tête. C'est un sujet que je voudrais aborder mais je ne sais pas quand sauf l'autoportrait qui vient parfois... (il va chercher une pièce récente) . C'est un portrait multiple, ça s'appelle *Rumeurs*. Je pars d'un portrait, mon portrait, légèrement déformé volontairement. Je ne voulais pas que cela me ressemble trop. Pour faire le 2^e, je prends le 1^{er}. Pour faire le 3^e je prends le 2^e. Pour faire le 4^e je prends le 3^e et ainsi de suite. En essayant à chaque fois de simplifier car à chaque fois qu'il y a un repassage, il y a déformation relative et la déformation s'accélère, augmente, si bien qu'en prenant ça... Ici l'effacement des éléments, bouche, nez, sont accentués. Les yeux sont déplacés jusqu'au final faire une sorte de figure très spectrale, qui effectivement n'a rien à voir avec la première. Je trouvais que c'était une chose très intéressante pour montrer, en exagérant, qu'on ne peut jamais faire deux fois le même tableau. C'est la rumeur. A la fin ça donne autre chose. Ce n'est pas un clone. Le clone c'est... On prend un élément de base, et on fait quatre tableaux absolument identiques si possible fait en même temps à partir de celui-ci. Quatre petits tableaux qui seront posés à côté des uns des autres. Ils ne seront jamais parfaitement identiques à cause du repassage mais je voudrais que le procédé de fabrication soit identique, le plus proche possible des uns des autres. Par contre, au niveau du repassage il y aura une très légère différence, c'est cette subtilité là qui m'intéresse.

En fait, je veux exploiter à chaque fois tous les possibles de la technique. Ca aussi personne n'en a parlé encore. L'idée de la peinture se nourrit elle-même dans sa réflexion propre et sa fabrication.

Pour Seattle, je prenais le négatif, je le retournais, je faisais l'image inversée qui n'était pas exactement la même. Selon les tableaux, quel outil sert au départ ? Pour les *Carcasses*, c'était le *travelling*, c'était la caméra, comment mettre en évidence l'usage de l'outil qui a filmé l'idée du film et ainsi de suite. (Il me montre les petits tableaux de *Rumeurs*). En les serrant, ils ne se touchent pas les oreilles. Philippe Mayaux a fait des montages sur des petits tableaux. Djamel Tatah a fait des tableaux où il reprend la même image.

Ce n'est pas une chose nouvelle. D'ailleurs, on s'en fout que ce soit nouveau ou pas nouveau. On a le droit de faire ce qu'on veut. Il ne faut pas se gêner. C'est comme ça que c'est bien. Ce qui est nouveau c'est plutôt pour moi, c'est juste..., c'est cette relation avec le travail dans son ensemble. Qu'est-ce qui permet de le faire ? Pour que ce soit juste avec le boulot, par rapport au passé. Si un autre l'a fait on s'en fout. Comme le cubisme, le futurisme. On voyait bien que les artistes se copiaient. Ce n'est pas un problème.

Le problème c'est l'idée du clonage qui est dans l'air du temps. Les artistes s'en saisissent. Forcément, il va y avoir des idées qui vont aller presque dans le même sens et l'imbécilité serait de dire : « Je ne le fais pas parce que d'autres l'ont fait. ». Les sujets appartiennent à tout le monde. L'idée du multiple apparaît beaucoup aujourd'hui, chez beaucoup d'artistes aussi. La répétition du motif, parce que je pense qu'elle fait écho à la photographie, à la possibilité que la peinture reste un élément unique, fait écho à l'industrialisation, à la marchandisation de l'œuvre, à l'objectivation de l'œuvre, ça devient des objets. Le rapport au marché ces dernières années, l'excès vertigineux des prix atteints qui est une aberration totale, montre que tout cela n'est que du produit et non plus de l'art. C'est étrange. Plus cela valait cher et plus c'était du produit. Damien Hirst ou Jeff Koons pour moi c'est du produit. C'est « marketé » parfaitement, c'est mis en évidence. C'est parfois du bon produit. On est dans ce rapport là à l'œuvre beaucoup plus dans l'objet hélas ! et non plus à l'œuvre. C'est quelque chose qui s'est décalé. Tant mieux d'ailleurs. C'est comme ça.

Le peintre peut aussi le faire d'une certaine façon en jouant avec ça. Pas en faire un système. En jouant avec tous ces éléments là. Quand je vois Djamel Tatah qui peint un tableau, si l'idée est intéressante, il a raison.

BD : à propos de son exposition actuelle au Musée des Beaux-arts de Nantes ?

PC : oui, à Nantes et chez Kamel Mennour où il répète la figure. Tel que c'est fait avec très peu de variations quasiment, c'est intéressant. Je trouve que cela existe.

BD : dans cette exposition à Nantes, on entre vraiment dans la peinture, là, on est entouré.

PC : on est entouré et la forme est simple, très schématique. Je ne suis pas toujours convaincu de la force du contour, enfin je les trouve un peu arrondis, un peu mous ses personnages. Mais je trouve qu'il y a des pièces qui sont fortes. Celles qui sont présentées à Nantes sont assez bien.

La peinture, il y a la bonne et la mauvaise forcément. Il y a celle qui existe, celle qui n'existe pas trop, celle qui amène des choses nouvelles. C'est comme l'écriture. C'est comme si on disait : « La peinture ne peut plus exister puisqu'il y a des nouvelles formes d'expression. »

C'est vraiment con de dire cela. Ce n'est pas parce que le cinéma existe que les romans n'existent pas. On n'a jamais lu autant de romans. La nécessité et le temps de lecture d'une œuvre picturale n'est pas le même que le temps de lecture d'une œuvre biographique. Ce sont des choses totalement différentes.

BD : vous avez fait des aquarelles, le *Voile de Véronique* en est une ?

PC : oui. Le *Voile de Véronique* était une exposition autour de cette idée : comment aujourd'hui les artistes peuvent parler de religieux. Comment ils l'abordent. Donc, il y avait toujours les mêmes artistes. J'ai fait trois tableaux. (Il me montre une *Madeleine contemporaine*).

BD : vous êtes parti d'une image préexistante pour cette *Marie-Madeleine* ?

PC : oui, c'est un négatif d'une photographie d'un travesti. Non, d'un androgyne. Je trouve que c'était plus intéressant. Comment faire Marie-Madeleine contemporaine ? Ca pourrait être une prostituée. Pourquoi pas après tout ? Ce sont des femmes qui se donnent aux hommes comme ça. On dit qu'elles le font pour l'argent mais parfois elles n'ont pas eu le choix, elles sont entrées là-dedans et ne peuvent s'en empêcher, elles sont victimes quelque part de la violence des hommes et sont dans un espace où elles finiront plutôt mal que bien. Et comme je ne voulais pas faire une femme, je trouve que le travesti serait bien. Et j'avais trouvé dans un livre comme ça un travesti brésilien. La photo était violente. Je l'ai photographiée et le négatif m'a davantage intéressé que le positif. J'ai fait des essais avec le positif mais ça donnait une image un peu trop vulgaire, un peu trop dure. Le négatif était juste une trace comme le *Voile*, juste une impression presque de l'opposé. Le sexe féminin devient masculin, le positif devient négatif et puis cette image qui apparaît du fond de la peinture, et le noir sur le rouge très sombre, fait en pixels puisque j'ai travaillé avec le caméscope qui permettait une pixellisation. Je trouvais que tous ces éléments là rajoutaient une complexité, complexifiaient la lecture et créaient une image de plus en plus éloignée du réel et de plus en plus christique. Elle flottait entre deux. C'était : « Comment faire quand on ne sait pas comment faire ? » C'était presque cela.

Puis, il y a eu dans ce livre qui vient de sortir « Marie-Madeleine dans tous ces états », il y a les *Vanités* qui étaient chez Templon, des tableaux verts...

BD : pourquoi ces couleurs acidulées avec les *Vanités* ?

PC : peut-être un jeu... Pour *Marie-Madeleine*, j'ai fait trois grandes aquarelles. J'ai fait pas mal d'aquarelles. Des visages. Elles sont dans l'autre atelier. Un peu dans l'idée de ça. (Il me montre une pièce).

BD : vous pratiquez une technique particulière avec l'aquarelle ?

PC : c'est juste de l'aquarelle, au pinceau.

BD : vous maîtrisez l'accident avec cette matière ?

PC : oui, un petit peu. Le hasard a sa place. L'aquarelle, comme l'encaustique, on arrive plus ou moins à maîtriser mais ce sont les accidents qui font aussi la force. Pour la *Marie-Madeleine*, je voulais faire quelque chose de léger, je ne voulais pas travailler à l'encaustique. Je trouvais que le papier et l'aquarelle étaient adéquats. Parfois les expositions sont l'occasion de lancer des sujets nouveaux ou des approches nouvelles.

BD : l'eau est-elle un élément de destruction ?

PC : oui, bien sûr. Quand on a beaucoup d'eau, on ne sait pas comment cela va s'arrêter, comment cela va se passer, et quand on travaille, cela se disperse, surtout si ce sont de très grandes aquarelles, donc on a beau beaucoup mouiller, à chaque fois que l'on nourrit l'eau de couleurs cela se dilue, et en séchant, de plus en plus, et il ne reste presque rien. On est obligé de remouiller jusqu'à ce qu'il y ait un équilibre qui se crée et parfois ça part ailleurs. Donc, on a une difficulté physique. Travailler sur des pièces qui faisaient 1, 60 m de haut, sur de grands papiers comme ça, des têtes énormes comme ça, travailler d'une façon très physique. Il faut aller vite, avant que ça ne sèche trop. Après c'est trop tard. C'est ça qui est intéressant : l'apparition-disparition, apparition-disparition, comme l'idée du *Voile de Véronique*.

BD : la villa Medici, vous l'avez quitté rapidement ?

PC : oui. Je ne l'ai pas quitté rapidement. Disons que je n'y ai pas été souvent. Je ne pouvais pas. C'est personnel.

BD : je m'intéresse aux ruptures dans votre œuvre...

PC : oui et cette rupture effectivement était dure parce ça a créé un malaise, parce que l'administration m'en voulait beaucoup. J'avais trouvé un boulot, je ne pouvais pas vraiment être là-bas, j'étais dans un moment de changement, dans les années 90, où mes boulots basculaient. Donc, c'était à la fois nécessaire et à la fois un voyage violent que je n'ai pas accepté, où je ne n'acceptais pas le fait d'être comme un écolier en train d'être obligé de rendre son devoir à la fin des cours alors que j'étais un petit peu dans une sorte de rébellion. Or, je n'avais pas d'arguments. J'avoue que j'avais tort parce qu'on n'est pas obligé d'y aller mais une fois qu'on est là-dedans, on peut arrêter le contrat, mais il fallait que j'aille jusqu'au bout. C'était très étrange. Et j'ai vécu ça sur une douleur mais cette douleur m'a permis d'accoucher du reste, de libérer de l'énergie trop contenue.

Comme l'an dernier, c'était pour moi une année désastreuse. Beaucoup de projets ont échoué, des choses un peu dures comme ça et jusqu'à la fin 2008, c'était comme ça, vraiment dur à vivre. J'ai quand même dû annuler une expo au dernier moment.

BD : oui, à New York, c'est dommage...

PC : oui, c'est comme ça. Je ne me sentais pas prêt. Le lieu n'était pas approprié pour donner une bonne image de mon travail. Des collectionneurs ont des pièces importantes là-bas. Même s'il n'y en a pas beaucoup, s'ils me voient là-bas, n'importe où, ils vont se dire : « Mais qu'est-ce qu'il fait là ? Ce n'est pas sérieux ! ».

BD : c'était dans une galerie ?

PC : oui, une petite galerie. Et puis, ils ne payaient rien. C'était compliqué. Et puis la crise est arrivée et tant mieux. Et puis mon travail n'était pas en phase. Je n'ai pas compris ce qui s'était passé. Plus deux-trois problèmes... Tout ça a créé une sorte de tension extrême. Il faut que tout ça explose à un moment donné, sans doute, comme à la villa Médicis, pour qu'un autre travail arrive. C'est terrible. On a beau dire que la vie ce n'est pas le ... Si, la vie c'est le travail. Il faut des moments violents dans sa vie, douloureux, pour que tout se remette en place. Autrement, on finit presque par devenir une sorte de petit bourgeois, un peu satisfait de son propre travail. Je ne veux pas critiquer certains de mes contemporains, certains de mes collègues artistes mais certains trouvent des formes et s'y complaisent presque trop. C'est-à-dire qu'une fois qu'ils ont trouvé cela ils ne bougent plus. Ils sont forts mais ils ne bougent pas. Ils sont vigoureux mais ils ne bougent pas. Peut-être, mais il y a des gens qui ont besoin de bouger, besoin de créer des moments de rupture violente, parce que tant que cela n'a pas été accepté, on reste, on s'embourgeoise, à la fois dans son geste, dans sa façon d'être. Justement on sécurise, on bloque tout. On a le bon geste. C'est facile

d'avoir le bon geste. On peut l'avoir dix fois. Je choisis quelque chose et je perfectionne. Mais ça ne me suffit pas. C'est ce qui s'était passé entre le travail africain et primitif... et le passage à l'encaustique. Cette rupture a duré deux-trois ans de recherches. C'est-à-dire, qu'à un moment donné, il y a des choses, je ne les sentais plus réellement habitées. C'est-à-dire que je ne voyais pas pourquoi j'allais chercher des formes primitives comme ça, il y avait quelque chose qui... Là, je sens que je suis un peu dans cette période là d'une certaine façon. Il faut que cela explose, autrement. Bien sûr, on peut continuer tranquillement mais il faut que je sois plus fort.

BD : vous êtes à l'aube d'une renaissance?

PC : il faudrait, il faut continuer. C'est la meilleure façon de fonctionner. Je pense que dans un triptyque, dans une scène en trois actes, il y a l'acte un, l'acte deux, et l'acte trois c'est maintenant et les vingt prochaines années sûrement. Est-ce un passage doux de ce qui a été et de ce qui sera ou est-ce un passage plus violent ? Je sais que là je suis revenu un peu en arrière pour reprendre les *Medina* et reprendre des thèmes comme ça et les réessayer d'une façon plus sereine au départ mais en essayant de les pousser plus loin. A un moment donné je sais que ça va partir sur...

BD : sur autre chose.

PC : oui. C'est juste l'amorce et même si cette amorce je la repousse beaucoup trop loin parce qu'on peut faire des séries comme ça, montrant... mais il faut que...

BD : vous parlez beaucoup de lumière.

PC : la lumière est une chose très importante. Je m'aperçois de plus en plus importante dans la peinture.

BD : vous la mettez dans les *Foules*, qui deviennent de plus en plus fantomatiques, les contrastes sont beaucoup plus forts.

PC : beaucoup plus lumineux. Dans les *Google*, justement, je ne sais pas comment les aborder parce que je... Les derniers travaux sur les grosses pièces, je ne les trouve pas assez lumineux, un peu éteints. C'était dans des noirs et blancs, quelque chose qui ne fonctionne pas tout à fait peut-être. Mais l'histoire du blanc et de la lumière est une chose,

surtout dans le blanc, et ça me semble extrêmement important dans la peinture. C'est une sorte de nécessité.

BD : quelle est la date de votre premier Rhodoïd ?

PC : 1992-1993.

BD : Les vanités sont à la mode, tout le monde en fait ou presque. Pourquoi chez vous ce travail sur les crânes en particulier ?

PC : (Il me montre des petits tableaux). Ce sont des tableaux qui n'ont pas été montrés sauf à Clermont-Ferrand en 2000. Je crois qu'il y avait un crâne. Mes crânes remontent quasiment à mes sculptures en terre. Après mon fils m'en avait donné, on lui en avait donné, deux vrais et un faux. Ils traînaient chez lui. Un jour, je l'ai ramené dans l'atelier et j'ai commencé à travailler avec ça. Donc c'est devenu un peu le motif. C'est des choses qu'on pose et qu'on regarde de temps en temps et parce que c'est aussi beaucoup évoqué dans la peinture. C'est un thème important. Voilà. On a vu les crânes de Picasso, on connaît ceux de Warhol bien sûr, ceux de Cézanne aussi, enfin des artistes ont travaillé sur ce motif là. Après j'avais ce problème : une expo chez Templon. Je la voulais très colorée. Je me dis : « Je vais faire des paysages. » Et puis, non, ce n'est pas aussi simple que ça. J'ai pensé faire un crâne en couleurs, comme des choux, des Chamallows, des choses comme ça, assez drôles, assez comiques. Un sujet dur traité d'une façon grotesque, voilà c'était ça. Beaucoup de jeu des opposés. C'est une mort joyeuse, un peu à l'africaine ou à la mexicaine. Ce n'est pas une mort triste. Je veux une mort joyeuse, quelque chose qui... du coup on est confronté au portrait un peu dérisoire.

BD : l'idée partait donc de la couleur.

PC : oui, des contrastes...

BD : de prime abord, on pouvait penser que c'était le motif du crâne qui vous intéressait et sa symbolique.

PC : le crâne est venu après, par la multiplication, je voulais faire des champs de crânes, des choses un peu morbides, mais du coup en faire une chose plus comique, plus cocasse.

BD : c'est un thème que vous abandonnez maintenant ?

PC : non.

BD : j'aime bien ces deux petits tableaux.

PC : ils sont en peinture grattée. On voit l'évolution. Quand c'est chauffé comme ça, on voit comment s'est constitué, comment les couches vont se déformer, et après je regratte et je retrouve ce qu'il y a dessous. C'est le côté tellurique de la peinture, des mélanges.

BD : ici le grattage est la dernière opération ?

PC : non, je vais repasser. Puis, comme cela ne me plaisait pas trop, j'ai pris une lame et j'ai râclé. Pour retrouver ce qui était en dessous en surface.

BD : comme un archéologue.

PC : oui, ça revient à *Vésuve*. Encore une fois, c'est vraiment... Ce sont des choses expérimentales que je ne montre pas parce que les gens restent à la surface. Eux, ils veulent ce qui est identifiable immédiatement. J'ai montré cela, mais personne n'en voulait. Les gens veulent ce qui est identifiable comme du Cognée. Alors ils disent : « Oui, il fait toujours la même chose. » Moi, je fais maintenant des choses différentes ! Ca va être une année plus dure. Il y avait des excès qui n'étaient pas intéressants.

BD : quels sont vos projets d'exposition pour cette année ? A Lyon la semaine prochaine ?

PC : oui, je n'en ai pas parlé à Templon. C'est une petite expo. Je travaille avec eux depuis dix-quinze ans. Plus que ça. Il [Templon] me demande une pièce de temps en temps qu'il expose. S'il la vend... Il y a neuf chances sur dix pour qu'il ne la vende pas à Lyon.

Après, il y a les foires. Pas mal. Là, il y a une expo en Suisse où il y a quatre tableaux. Pas de thème nouveau. Des *Foules*. Une *Medina* chez Templon que j'ai envoyée récemment.

Mes prochaines expos cette année, à part les foires de Bâle, Paris, et Bruxelles, en août en Italie normalement. Si les gens ne changent pas d'avis. Je me méfie toujours. Un très grand espace, une galerie à Florence. Et je suis en pourparlers avec une galerie belge. On va voir si ça se fait ou pas, qui se trouve aux Sablons, dans un très bel espace.

BD : Bruxelles est une place importante pour l'art contemporain.

PC : oui, je pense. Là, si j'en parle à Templon, il faut absolument aller en Belgique. Ce sont des filles qui ont un réseau en Belgique. J'espère que ça va marcher. Et puis normalement une exposition chez Templon en 2010. Tout ça va se tenir un petit peu au même moment. Et puis peut-être le Musée de Nantes. Mais, toutes ces expos, je ne suis pas pressé du tout cette année. Mon problème sera de faire rentrer un peu de sous quand même, vendre un peu. Quand on n'a pas d'expos comme ça. Bon, Alice Pauli vend régulièrement, Templon un tout petit peu. La Corée, je n'ai pas d'expo cette année. J'en ai eu l'été dernier. Et puis là-bas ils sont en crise aussi. Tout le monde est en crise. J'aimerais mieux prendre le temps d'avancer chacun de ces projets.

BD : faire un travail de fond.

PC : là, j'ai une expo collective aussi avec de jeunes futurs *curators*, qui sont à la Sorbonne, je ne savais pas qu'il y avait un espace comme ça. Ils ont des artistes, ils ont trouvé quand même de bons artistes. Je vais leur faire une pièce dont je parlais tout à l'heure, au fusain.

BD : ce sont les étudiants du master « Métiers de l'exposition » ?

PC : oui, ils ont Thomas Hirschhorn, Pierre Huygue. Ils ont quand même réussi à convaincre deux-trois artistes, qui sont de bons artistes. L'espace est dans le XV^e, je trouvais que c'était plutôt sympa. Je préfère carrément faire une pièce. Face à Hirschhorn, je voulais montrer que la peinture n'est pas morte, puisqu'il travaille aussi sur l'idée de destruction. Il faut être fort. Je trouve que ces petites expos sont bien si on les réussit. C'est bizarre. C'est peut-être là que se fait la différence. Face à Pierre Huygue et Hirschhorn, on ne peut pas montrer des choses faibles. J'y crois autant à ces expos. Finalement parce que je ne suis pas dans l'expo au Grand Palais, la *Force de l'art*, je ne suis pas dedans. Donc autant aller dans les petites expos. Elles sont peut être aussi intéressantes finalement que ces grandes manifestations. De toute façon de même que je ne suis pas dans l'expo de Nantes, *Estuaire*. Mais, en même temps, on râle, mais faut-il être partout ? Non. Il faut savoir être présent. Il faut aussi être dans l'atelier, dans l'ombre, pour nourrir les choses, pour ne pas être trop visible. L'an dernier, à force de vouloir faire trop de choses, on finit par s'épuiser médiatiquement et la peinture, un travail d'atelier, de concentration, d'énergie colossale. C'est pour cela que je vais me remettre au dessin. Par jour, j'en fait jusqu'à dix, vingt, ou plus. Pour retrouver l'écriture, l'invention. C'est vraiment des exercices basiques. Mais c'est dans ce lieu-là que se passent les choses évidemment, en regardant les expos et ce que font les autres. J'ai cru un moment que ça se passait autant dans les salons, les choses comme ça mais je me suis un peu trompé. J'ai perdu du temps.

BD : il y a-t-il des événements dans votre vie qui ont donné un virage ? C'est très personnel, j'en conviens, mais l'artiste et l'homme ne font qu'un...

PC : il y a des moments comme ça un peu personnels. Ça a existé, si, si. Des choses qui n'ont pas changé, elles ont permis d'explorer d'autres formes.

BD : il y a tous ces moments de rupture dans le travail.

PC : oui, c'est ça. Exactement. Ce sont des choses qui existent. Je ne le pensais pas au départ quand j'étais plus jeune que ça pouvait être lié et j'avais tort. Je pense au contraire qu'il faut se servir de ces éléments pour interroger parfois des formes qu'on a un peu laissées de côté. Ce n'est pas sur le coup de l'émotion, de l'émotivité. Cela n'a pas à voir avec ça mais c'est quand même quelque chose qui ramène à la surface le côté un peu fragile, oui, c'est ça, la fragilité du monde, de la vie. L'art a à voir avec la vie, la mort puis l'amour. Ce sont des éléments qui par une sorte de défense comme ça nous éloigne trop, et il faut au contraire les ramener de temps en temps.

BD : je cherchais un sujet, un thème pour le mémoire de la seconde année de master. J'ai pensé au catalogue raisonné de l'œuvre, ou au thème du voyage. Que pourrait-on faire avec ça, retourner à l'Afrique, aborder l'exil, le voyage réel, imaginaire... ?

PC : oui, les voyages ont été quelque chose de très important dans mon travail parce que ça a été toute l'histoire des villes, des lieux, des déplacements.

Je vais aller avec mes étudiants au Mexique, une dizaine de jours. Après, il faut retourner. Là, j'étais à Madagascar l'été dernier. Je filme. Sur le coup, maintenant, je ne prends plus les images, je les regarde longtemps après. Je les regarde à nouveau, je les regarde, ce que je vais en faire. Je suis moins inspiré maintenant par ces voyages que je ne l'étais. C'est troublant d'ailleurs. Depuis que je regarde *Google*, je sais que *Google* n'aura qu'un temps parce que *Google* est un élément totalement froid et distancié. C'est ce qui m'intéressait. C'est une irréalité totale. Un voyage introduit plus de sentiments, plus de relations à la lumière, au vécu, aux odeurs, tout cela qui va nourrir beaucoup la mémoire. Ça va nourrir autrement la peinture. Il y a un jeune artiste qui s'appelle (?) qui fait de la peinture. Il fait le tour du monde, il va dans des sites réputés, il va peindre à chacun des endroits. C'est systématique, c'est un grand voyageur qui photographie pour peindre. Photographier pour peindre c'est différent. Aujourd'hui, si je dois faire un voyage comme ça, je me suis dit, si je dois aller quelque part, c'est reprendre un chevalet et peindre comme ça, comme le fait Van

Gogh. Il y en a qui le font mais le côté réactif, pas réactionnaire simplement quand toutes les attitudes sont possibles, quand tout le monde travaille, parce que je vois tous mes étudiants travailler avec toutes ces images d'Internet, ils en font des choses bien d'ailleurs, avec Photoshop, etc... c'est bien. Mais, il est peut-être temps de revenir au chevalet, d'avoir une écriture directe. Cela peut paraître un peu ringard, obsolète, mais c'est ce côté-là qui est intéressant à condition de faire quelque chose et là, c'est là la grande difficulté. Qu'est-ce qu'on en fait ? C'est une expérience.

Pourquoi pas ce que j'avais fait sur des cartes postales, mais cette fois-ci ce serait des peintures ? Directement. Qu'est-ce que ça devient après ? L'idée est intéressante parce que c'est contre toutes les idées qui sont aujourd'hui. Ce qui est toujours intéressant, c'est d'être à l'opposé total. Sur le coup, cela ne passe pas mais, après, les choses commencent à émerger. On sent des nécessités. Après, il faut adapter au travail. Il ne faut pas que des idées. Il faut une vraie cohérence.

BD : j'ai pensé aussi à vos collectionneurs comme idée de sujet de recherche, plus précisément analyser la réception de votre œuvre...

PC : un travail à faire beaucoup auprès des galeries. Un gros travail. D'abord, c'est compliqué. Vous pouvez prendre une série de collectionneurs : un très important, un très petit... et faire le parallèle justement entre ces trois types de collectionneurs : le petit, le moyen, ... celui qui achète son tableau pour se faire plaisir, qui est médecin, ou autre, et a quelques tableaux modernes, et c'est une chose abordable et séduisante. Et le gros collectionneur qui a besoin de ça, qui trouve quelque chose de particulier. Les institutions, c'est encore autre chose. C'est un sujet intéressant. Les collectionneurs et les collections sont un sujet intéressant. C'est sûrement plus intéressant quand c'est fait par une personne tierce, les collectionneurs me flattent. C'est différent avec une autre personne.

BD : la critique est élogieuse sur votre travail.

PC : il y a beaucoup d'éloges. Les trois-quarts des critiques font toujours des éloges. J'ai rarement vu d'articles durs sauf sur Jeff Koons, etc... C'est rare de voir un article méchant. Au niveau de Garouste, de Kiefer, la critique perdrait sa place. Mettre l'image de l'artiste..., sa cote va s'écrouler. Le marché est plus fort que l'art. Je regrette qu'il n'y ait pas dans certains journaux plus indépendants, ne jouant pas avec la publicité, un débat entre quelqu'un qui dit pourquoi il aime et quelqu'un qui dit pourquoi il n'aime pas. Moi, j'avais eu une critique assez sévère d'Olivier Cerna, il n'a jamais vraiment été amoureux de mon travail,

il l'a toujours dit, il était venu à Angers, il avait regardé l'expo, il l'avait critiqué assez vigoureusement.

BD : c'est peut-être sa manière d'être aussi, il critique d'autres artistes.

PC : oui, bien sûr. Parfois il aime bien tel ou tel boulot. Il aime bien Pincemin. Il aime bien la peinture un peu matière posée comme ça. Il a beaucoup aimé l'expo de Kiefer et il me comparait avec Kiefer. Tant mieux. Je me sens petit à côté de Kiefer, c'est peut-être un tort d'ailleurs. Parce qu'à un moment donné il faut grandir. Je trouvais que l'idée de la mort chez Kiefer était beaucoup plus dramatique et beaucoup plus forte chez moi mais, comme je n'ai pas pu débattre avec lui, je pensais comme une mort africaine ou mexicaine, quelque chose qui est à la fois : « On rigole, on rigole ! » parce qu'on la met sur un autre plan et je la mets sur un champ de fleurs alors que chez Kiefer c'est tragique, c'est noir et blanc, c'est la brûlure, c'est la guerre, c'est le souvenir, c'est le poids avec les écrits de Celan, c'est un rapport qui est tellement différent, on ne pouvait pas comparer quelque part ! C'est pour cela que la comparaison était hasardeuse. J'ai trouvé cela pas bon du tout. Je n'avais pas trouvé cela intéressant, on peut critiquer mais il faut de bons arguments. Au contraire, je trouve que ça nourrit le travail, et puis il y a des gens qui n'ont pas aimé l'expo je m'en rappelle. À côté de ça, il y a des gens qui ont beaucoup aimé. Tant mieux. Au moins ça fait parler. Il faut mieux parler de façon parfois négative que de ne pas en parler du tout.

BD : c'est comme le travail lui-même, il faut parfois une rupture pour le relancer.

PC : oui, ça fait du bien aussi de... Par exemple, l'expo de Tatah chez Kamel Mennour, il y a des belles pièces mais en regardant bien, cette pièce je trouve ça horriblement mou, cette pièce, ce pantalon, même par rapport aux blancs. Je ne trouve pas ça bon. (Il me montre autre chose). Il se comparait à Bacon. Parfois j'aime bien mais d'autres fois je trouve que la mise en plan des éléments, ce n'est pas fort. Alors que celui-ci, ça tient à peu de choses. Celui-là est plus fort parce que la tension entre le rouge et le ... est mieux. Il y a des trucs qui fonctionnent, il y a des dimensions, il y a des... Par exemple, celui-là, si j'analyse celui-là, ce qui m'embête un peu parfois chez lui c'est que je trouve ça un peu mou au niveau du tracé. Il n'y a pas de tensions entre les personnages. Si on regarde Baselitz, où chez lui on a une tension terrible, avec un personnage qui arrive à l'horizontale par rapport à l'espace et on se dit « ouf » et c'est pourtant mal peint. (Il cherche quelque chose)... Autant ici je trouve ça très violent et très fort, et ça ne marche pas pour moi, c'est mou, et encore plus ça. (Il me montre autre chose).

BD : vous m'aviez parlé d'un vase de créateur que vous aviez brisé puis remonté ?

PC : c'était un tabouret, un vase de Starck pour la vente de Garouste, tous les ans, et qui était une catastrophe cette année, j'avais fait un cadre en bois, personne ne s'est déplacé, c'est Templon qui l'a acheté. C'est la crise. Pour 900 €, il ne faut pas s'embêter à faire des choses.

Le vase, je l'avais coupé en rondelles et je l'avais reconstitué avec de la résine de voiture (?), il y avait deux couleurs, il y avait l'idée de la destruction et l'idée de la reconstruction. A chaque fois, il y a destruction puis reconstruction, changement d'état puis changement de forme, et création. C'est toujours ce processus.

BD : vous arrive-t-il d'être plus radical, de lacérer une toile, la jeter, la détruire ?

PC : oui, j'ai fait ça un peu. Sur ces toiles-là, à l'encaustique, elles vont plus sur les travaux que je vais faire bientôt à l'acrylique, il n'y a pas la volonté de détruire et d'aller au-delà. Ça peut être gratté. La cire est douce.

BD : la destruction n'est pas toujours radicale, elle peut être à la limite, la matière juste abîmée...

PC : il y a un portrait. Là, la figure disparaît dans le fond mais il y a le film qui est tellement fin que ça devient quasiment...

BD : c'est ça le travail sur la lumière ?

PC : du coup on a une chose qui ressemble à une sorte de trace. On est dans l'empreinte. Il y a une expo à Beaubourg sur l'empreinte, je m'en rappelle, j'aurai pu y figurer dans cette expo parce que ma peinture n'est qu'un travail d'empreinte. Mais les gens n'ont jamais vu cela justement. L'importance de l'empreinte. Elle n'est pas une chose visible, c'est l'empreinte du plastique qui donne la matérialité de la peinture, de la surface. Alors que quand on regarde un tableau de La Tour, de Rembrandt, de tout ça, on a une technique ou une surface qui est très particulière selon chaque peintre.

BD : la fameuse peau...

PC : oui, la peau est ici la peau du film qui est au dessus du fer à repasser qui va laisser l'empreinte, de la peau qui va se friser plus ou moins.

BD : vous avez fait évoluer votre composition de l'encaustique au fil du temps ?

PC : non, parce que c'est une composition qui... un peu de carnauba...

BD : pour ne pas que cela jaunisse ?

PC : il ne faut pas que ça jaunisse, il faut surtout... ça ne jaunit pas trop s'il n'y a pas trop d'épaisseur, à la lumière, comme ça. Ce sont les blancs de zinc qui jaunissaient.

J'avais des jaunissements terribles, des réactions chimiques de couleurs, j'utilisais aussi de la résine de colophane qui jaunait, je mets de la carnauba.

BD : il y a t-il un troisième élément ?

PC : un vernis Daumar fait par Marin ou Sennelier, qui est une sorte de composition particulière qui va assouplir la matière, pour ne pas que cela colle.

Djamel Tatah travaille avec de l'huile et il met un peu de cire dedans et il obtient cette peinture semi-mate, un peu fragile. On a toutes les techniques possibles. Mais celle-là, si on doit repasser, si on met de l'huile, ça adhère au plastique, j'ai essayé, ça donne des effets de ventouse.

BD : cela peut ne pas gêner.

PC : oui, je l'ai fait pour une peinture, pour un morceau de viande, dans le livre d'Angers, presque violacé, j'avais mis beaucoup d'huile dans l'encaustique pour voir ce que cela donnait. Pour aller dans le sens de l'arrachement de la viande. Il faut essayer parfois, ça fait bouger les choses techniquement.

BD : des étudiants travaillent sur vous. Philippe Dagen en a fait travaillé quelques-uns sur vous il y a quelques années. Quel thème pourrait être intéressant et pertinent d'être abordé par des étudiants qui travaillent sur vous ?

PC : pas particulièrement. Moi, j'aimerais personnellement aborder l'idée du corps, mais quel corps, comment faire rentrer... ? Ce que je disais tout à l'heure. J'ai fait une expo chez Templon avec... C'est ce qui me fait le plus peur. Je ne sais comment l'aborder aujourd'hui.

BD : pour l'instant vous l'avez abordé par des portraits ?

PC : oui, les portraits, les autoportraits surtout.

BD : et les *Foules* ?

PC : ce n'est pas le corps, c'est l'idée du corps, c'est l'humain. Le corps, c'est vous qui posez, vous posez nue, vous posez habillée, vous posez comment, vous êtes assise, vous êtes...

BD : quel angle choisir... ?

PC : oui. Bettina Rheims avait fait une série de portraits qui étaient assez intéressants comme ça. Elles étaient prises au niveau du sexe ou juste en dessous, elles étaient allongées, elles les avait prises carrément de dessus. C'était une prise de position intéressante car les corps étaient étalés et elle les redressait. Comme des tableaux à l'horizontale que je redresse et qui font face au spectateur. Je travaille à plat. Et je trouvais que c'était une idée intéressante. Je prends un personnage et je le redresse. Pourquoi pas ? Elle fait des photos. Avec de très jolies femmes toujours bien sûr. Avec les joues rosies parce qu'elle avait dû taper dessus légèrement, tapoter pour qu'il y ait plus d'émotion. C'était ça qui était intéressant, c'était l'émotion. Le côté un peu troublé. Bioulès avait fait quelques portraits, c'était pas trop mal mais pas assez... Bacon les déforme. Il y a plein d'artistes. Djamel Tatah les laisse habillés. Je trouve que le portrait nu est toujours plus intéressant.

BD : les Pasqua sont plus durs.

PC : Pasqua est trop démonstratif, c'est académique. Il est dans la dimension de l'affiche, la dimension contemporaine, le Ming français en couleur, la gestuelle aussi, il a un côté appliqué, il y a quelque chose qui me dérange chez lui. Je serais collectionneur je ne sais pas si j'achèterais un Pasqua. Je trouve ça brillant mais je ne sais pas si c'est une peinture qui me plaît vraiment. Elle ne me parle pas trop. Ce n'est pas le côté dur qui m'embête, c'est le côté expressionniste et gestuel. Il faut mettre de la distance. Par contre, il faut trouver après juste le créneau, la série juste, qui permet d'avoir quelque chose qui existe en tant que peinture, en tant que portraits, en tant que portrait contemporain, etc...

Qu'est-ce qu'on a derrière la figure ? Est-ce que, comme Djamel Tatah, on a un fond neutre, ce n'est pas simple et je n'ai pas trouvé la solution.

BD : vous travaillez en balance, vous avez travaillé sur les *Foules*, vous revenez à l'individu, au portrait pour équilibrer.

PC : il faut que je la trouve. Ca sera forcément un peu déformé, à nouveau parce que dans la dernière suite de portraits je n'ai pas trop déformé, on peut déformer beaucoup, il y a des approches différentes. Les portraits les plus forts malgré tout restent ceux-là, qui sont presque schématiques. Les portraits de plage, je les trouve trop photographiques, trop photos de vacances.

BD : ils sont quand même séduisants.

PC : oui, j'aimais beaucoup à l'époque, mais je préfère aujourd'hui aborder les choses avec une sorte de ... Il y a Lucian Freud qui est merveilleux pour cela ; lui qui arrive à trouver une solution, il y a ceux qui adorent, ceux qui détestent. On ne peut pas plaire à tout le monde. Ca c'est sûr. Et puis ce travail sur le portrait c'est aussi un travail un peu réactionnaire mais il faut qu'il trouve son point juste, sinon il peut être tout à fait réactif. Portrait peint dans l'atelier ouah ! Un côté un peu passéiste qui est vraiment pénible. Pas pénible, mais dont on se sort très mal souvent. A part lui, j'en connais très peu, c'est ce qui m'embête un peu chez Pasqua, il y a un côté un peu corps, on fait du corps.

Dans les portraits habillés, on ne s'applique pas trop, c'est chic. Corpet fait des corps. Pas toujours convaincu par la peinture elle-même. C'est assez complexe, j'y réfléchis, j'y pense, j'y pense, j'y pense.

BD : une dernière question : *Alice* c'est quoi, c'est une série ?

PC : c'était juste un tableau, dans une expo. C'était *Alice au pays des merveilles*. Ça c'est le lapin. C'était une époque vraiment entre deux. J'avais fait quelques tableaux. (Il cherche un catalogue, puis me montre des aquarelles).

CORRESPONDANCE AVEC PHILIPPE COGNÉE

14, 17 et 18 février 2014

Blandine Dubois : Quand apparaît la première aquarelle dans votre travail ? Les premières que je connaisse sont des autoportraits monochromes bleu et rouge en 1998, qui sont à mon sens plus timides que ceux peints en 2007, beaucoup plus violents. Il y a-t-il des essais auparavant ?

Philippe Cognée : Dans mon travail à proprement parler de plasticien, effectivement, elles apparaissent en 1998, dans une série de portraits et doubles portraits. C'était à l'occasion de deux expositions, l'une à Châtellerault (*Un Cognée peut en cacher un autre*) et l'autre à Paris à l'église Saint-Séverin sur le thème du Voile de Véronique.

La volonté n'était pas d'en faire des portraits violents mais de jouer avec la ou les figures ... Je voulais aussi voir ce que cette technique pouvait apporter dans ses qualités de fluidité et en tirer le parti maximal. Jouant sur un fond laissé blanc, la figure (tête), apparaissait telle une bulle de savon ou une ampoule de verre centrée dans l'espace de la feuille de papier.

J'avais travaillé sur papier auparavant, mais c'était avec de l'acrylique, beaucoup plus en épaisseur, pas avec la transparence que permet l'aquarelle ou l'encre. C'est en 1998 que j'ai voulu tester à nouveau l'aquarelle, je l'avais fait plus d'une dizaine d'années auparavant en faisant des paysages pour gagner ma vie, c'était pendant mes études aux Beaux Arts.

B. D. : Pourquoi l'œuvre aquarellée se développe-t-elle davantage à partir du début des années 2000 ? Quelle recherche ou quel besoin naît à ce moment là ? J'ai vu ces aquarelles en 2010, que sont-elles devenues ? Quel rapport entretenez-vous avec elles ?

Que peignez-vous à l'aquarelle depuis 2010, aujourd'hui ?

P. C. : Quand je suis invité à la fondation Joseph Albers près de New Haven aux USA en été 2001, je travaille essentiellement sur papier, dessins et aquarelles. Je voulais de la légèreté. Dans mes déplacements, je filmais et le soir en rentrant à l'atelier-appartement, je dessinais

et je faisais des aquarelles à partir de mes rushs. Je voulais quelque chose de rapide et de léger. Ces aquarelles et dessins seront les préparations d'une série de tableaux sur les bâtiments des villes américaines que je montrerais en octobre 2001 à la FIAC dans un *one man show* dans la galerie Alice Pauli.

Après cette série sur les villes et paysages ou de quelques scènes plus intimes, j'ai recouru à la technique de l'aquarelle de façon occasionnelle. Pour le travail d'accompagnement d'un texte d'auteur, ou pour une recherche ponctuelle. En 2007, à l'occasion d'une exposition à la galerie Domi Nostrae, avec laquelle je travaille depuis les années 1990, j'ai fait une série de portraits, d'autoportraits et de vanités. La volonté d'y inscrire un caractère plus violent dans un rapport avec la fragilité de l'être, l'aquarelle étant un vecteur de la fragilité, était la principale donnée de cet ensemble d'œuvres. De dimensions variables, en allant de petits formats, environ 20 x 30 cm à 120 x 160 cm, les œuvres se partageaient entre le thème de la vie et celui de la mort. J'ai encore quelques-unes de ces aquarelles, les autres sont chez des collectionneurs.

Je travaille occasionnellement avec cette technique, souvent parce que j'expérimente quelques nouvelles choses ... C'est pas toujours réussi, je dois persévérer jusqu'à trouver ce qui m'apparaît comme digne d'intérêt.

B.D. : Quel usage faites-vous de l'aquarelle ? Que représente-t-elle pour vous ? L'utilisez-vous pour sa rapidité, sa légèreté, sa spontanéité ?

P.C. : Comme je le dis précédemment, l'aquarelle vient occasionnellement, souvent dans la volonté de faire une série de travaux sur papier, entre le dessin et l'encre. Il faut que je me donne un temps pour entrer en symbiose avec le support et la technique dans le rapport au motif. Cela peut prendre parfois plusieurs jours. Cette technique est très intéressante pour ses caractéristiques propres, légèreté, transparence, fluidité, non maîtrise totale de son évolution dans sa phase de séchage.

Pour jouer avec ses qualités, il faut entrer en elle, comprendre son temps, celui de sa fabrication, de son séchage. Le sujet doit être en correspondance avec ces contraintes techniques.

B.D. : Ou l'utilisez-vous aussi pour constituer une mémoire (comme dans la série des États-Unis), pour laisser libre cours à l'imaginaire ?

P. C. : Comme je l'ai dit un peu précédemment, pour la série faite aux États-Unis, c'était l'aspect pratique et léger qui ordonnait ce choix de la technique. Je ne voulais pas peindre à l'encaustique.

Dans d'autres cas, c'est pour avoir une recherche liée à une autre technique que celle de l'encaustique, dans un souci expérimental. La nature du papier va aussi jouer un rôle. Les effets dus à la liquidité de la matière fluide, il faut dire que l'aquarelle peut être utilisée de différentes manières, donne au travail une quantité de surprises très intéressantes. J'en joue beaucoup, c'est le cas des portraits et des vanités.

B.D. : Vous sert-elle à retrouver le geste essentiel du peintre ? Est-ce un travail expérimental ? préparatoire ?

P.C. : Non pas particulièrement, c'est un autre geste... Il y a plusieurs gestes dans le dessin qu'ils soient grands ou petits et selon l'outil utilisé, il y en a plusieurs dans celui de la technique de l'aquarelle. J'utilise le geste qui me paraît nécessaire pour un travail donné. C'est souvent un travail expérimental, parfois un travail préparatoire.

B.D. : Au sujet de la série érotique : quelle est la date de réalisation de ces aquarelles ? Quelle est l'idée sous-jacente ? s'agit-il uniquement d'un jeu ? d'une dérision ?

Quels modèles érotiques avez-vous en tête ? Est-ce vraiment l'érotisme qui est peint ou est-ce un prétexte pour peindre la chair, la lutte, une sorte de métaphore de la chair de la peinture, de la lutte avec les éléments, de la tension, de la violence ?

P. C. : Il y a plusieurs séries, 2006, 2007, j'en ai aussi fait en 2008, elles correspondent à plusieurs recherches, pour des textes d'écrivains, pour l'exposition de Domi Nostrae, pour le plaisir que procure ce sujet et dans le rapport à la chair et aux corps. La fluidité est dans ce cas très intéressante, ainsi que la spontanéité de la technique pour ce thème. Certaines aquarelles sont à la limite du déplacements et de la caricature, c'est dans une idée de jeu et de jubilation que je les ai réalisées ainsi.

J'aime beaucoup le travail de gravures de Picasso ainsi que certaines de ses peintures sur le thème de l'érotisme. Le travail que j'ai pu faire est à la fois une tentative de réponse aux maîtres qui ont traité ce thème mais aussi un plaisir de traiter ce sujet ; ça fait partie de la vie et j'ajouterais que ça occupe une place importante pour l'être humain.

Il y a bien sûr une métaphore de la chair, de l'enlacement et de l'échange des fluidités de ces corps. Il y a aussi cette lutte amoureuse de ces corps qui me paraît intéressant de traiter. Je pense réaborder ce thème prochainement.

B.D. : Dans les séries que j'ai énumérées (érotique, américaine, fenêtres, foules, crânes, autoportraits) dessinez-vous la forme au crayon avant de poser l'aquarelle ? Il me semble parfois déceler un trait de crayon sur certaines d'entre elles.

P.C. : Le dessin comme première approche du motif avant le passage à l'aquarelle, ce n'est pas systématique. Tout dépend du travail envisagé. Parfois j'ai besoin de situer le motif avec une plus grande précision et le dessin est donc là pour ça, en quelque sorte un squelette ou pour situer les éléments dans l'espace de la page.

À d'autres moments, je préfère me passer du dessin, je joue avec les « effets » de la technique... Les mouvements des fluides, allusion à l'eau colorée de l'aquarelle sur le papier me donnent des indications que je vais suivre et contredire : improvisation.

En fait, il n'y a pas vraiment une différence flagrante entre ces deux approches, dessinées ou non dessinées. Je dois ajouter que je dessine aussi avec le pinceau.

B.D. : Quelle est la part d'autobiographie dans ces aquarelles ?

P.C. : Autobiographie ? Dans certains cas oui, quand ça touche à ma vie de près, autoportraits, parfois motifs érotiques, certains motifs dans mes déplacements... une sorte de carnet de bord.

L'aquarelle, légère permet ce travail de notation des détails de la vie.

B.D. : Il y a-t-il des aquarelles peintes d'après photo ? Si oui, lesquelles ?

P.C. : Il y en a bien sûr, la photo a toujours nourri mon travail assez directement. Pour la série des États-Unis, j'ai travaillé directement d'après l'écran du caméscope, en mettant arrêt sur image, ce qui me donnait un *tempo* puisque l'image s'éteignait au bout de quelques minutes et j'essayais de ne pas la réallumer. Pour bien d'autres sujets y compris les autoportraits et parfois les crânes, je me sers des photos que je prends toujours moi-même. Il m'arrive de travailler directement sur motif, c'est un peu moins fréquent. C'est le cas des crânes aussi, des fleurs, ou de sujets que je peux avoir dans l'atelier à moins qu'il s'agisse d'une image sortie de mon imagination.

B.D. : Que représente pour vous ce motif de la fenêtre, qui est récurrent ? Uniquement une structure ? Un jeu d'ombres et de lumière ?

P.C. : La fenêtre ? C'est un motif qui est revenu à plusieurs reprises et comme vous le dites, c'est pour la raison de sa structure ; elle construit l'espace, tient comme une architecture la surface de la feuille. C'est aussi le passage de l'intérieur à l'extérieur, de l'atelier à dehors ... J'aime cette idée de passage... Est-ce une métaphore de cette activité de peintre et donc de magicien ? Transformer la matière en une forme, il y a là passage d'un état à un autre.

B.D. : Il y a t-il une place laissée au hasard, à l'accident, l'aquarelle et son aspect aqueux pouvant laisser des gouttes d'eau colorées tomber par accident ? Jouez-vous avec cette particularité de l'aquarelle ? Avec la dilution du pigment, avec la transparence ?

P.C. : Il y a forcément un jeu avec la fluidité et la transparence, il y en a un aussi avec les accidents provoqués par cette liquidité qui semble vivre sa propre vie au-delà des ordres qu'on essaye de lui dicter ... C'est un combat qui dure le temps que s'évapore toute l'eau qui surnage sur la surface de la feuille de papier et là j'insiste sur la nature même du papier ; s'il est fin ou épais, torchon ou coton, lisse ou rugueux, le résultat ne sera jamais identique et je dois avoir une connaissance du « terrain » pour envisager le travail que je veux faire.

CORRESPONDANCE ÉLECTRONIQUE D'IVAN COMAS

20 janvier 2014

Chère Blandine,

Les aquarelles que je t'ai envoyées datent de 2009. À ce moment je ne peignais pas sur toile. L'aquarelle (plus précisément les peintures à l'eau - encre, gouache et aquarelle) m'offraient la possibilité de pousser mon travail en dessin. Il existe beaucoup de hasard dans les peintures à l'eau, le papier s'imbibe d'eau et les peintures réagissent d'une façon très aléatoire et presque magique (évidemment il existe la possibilité de contrôler le geste mais il reste toujours une part de hasard). J'aime cette idée de magie et de réaction aléatoire entre les matériaux. Pendant un temps j'ai même scanné en très haute définition mes aquarelles pour voir de près les réactions. Plus que les dessins j'aimais cela, l'espèce de carte géographique qui se formait en échelle microscopique. C'étaient des formes très naturelles. Mes tous premiers dessins que j'ai fait aux Beaux Arts consistaient en des petits découpages de papier moisi qui suggéraient des formes que je prolongeais avec un mélange de rouille et d'eau. J'aimais beaucoup de travailler ainsi avec l'aquarelle mais dès que j'ai voulu passer à des grands formats avec l'aquarelle, ce médium m'est devenu insuffisant. Le travail sur papier en grand format s'avérait impossible à réaliser car il perdait toute magie.. toutes les réactions qu'existaient dans une échelle plus petite et qui m'émouvaient se dissolvaient dans une échelle plus grande. C'est à cause de cette insuffisance que peu à peu j'ai laissé de travailler avec l'aquarelle et passé à un médium qui me convenait plus: la peinture. À la différence de l'aquarelle on peut travailler couche après couche sans avoir à se préoccuper de "gâcher" le travail en cours et l'expérimentation des matériaux est beaucoup plus vaste: on peut peindre avec n'importe quel peinture ou matériau.

Quant à ces dessins que tu as vus lors de l'expo, j'essayais de mettre en relation l'écriture et le dessin. J'étais en train de voir beaucoup de frises égyptiennes qui m'ont beaucoup inspiré. Je voulais inventer une certaine codification étrange et mystérieuse de libre interprétation qui fasse écho avec les phénomènes naturels et la création de la vie en général.

J'espère ces mots te soient utiles. N'hésite pas de me faire plus de questions au cas où tu auras besoin.

Bonne semaine!

Ivan

RÉSUMÉ DE L'ENTRETIEN TÉLÉPHONIQUE

AVEC REBECCA BOURNIGAULT

(la transcription des mots et expressions employés par Rebecca Bournigault sont cités entre guillemets)

(durée : 30mn)

31 mars 2014

Rebecca Bournigault pratique le dessin depuis le début des années 1990, parallèlement à ses installations vidéos. Elle fait part de sa difficulté à ce moment là, dans le « milieu » de l'art contemporain d'avouer sa pratique du dessin et de l'aquarelle figuratifs, jugés « honteux ». Dessiner est une pratique, un « vécu difficile à imposer alors », elle se sentit « rejetée », « mise sur le carreau », le dessin étant alors considéré comme à l'opposé de « l'héritage Duchamp » qui dicte ce que doit être l'art contemporain alors.

Dessiner est pourtant pour elle une « nécessité primaire ».

Elle constate avec un amusement amer le « renversement » de valeurs accordée au dessin à partir des années 2000 et sa meilleure visibilité, notamment par le biais de foires (comme *Drawing Now*).

Dans son travail, le rapport au corps, à l'Autre, dans son aspect psychologique et corporel prime. L'artiste est animée d'une « nécessité de faire » viscérale.

Aussi, ses aquarelles sont de grands formats et l'artiste recherche de grands formats. Elle travaille à l'aquarelle au sol ou directement sur le mur. Elle apprécie les formats « à sa taille » qui lui permettent « un corps à corps » avec le support et le matériau.

Elle travaille très rapidement, dans un état de « grande concentration » et de « tension extrême », isolée de l'extérieur, toujours à partir de photos ou de films préalables. Elle utilise d'abord un « feutre spécial noir et aquarellable » puis ajoute la couleur. Il n'a pas de superpositions. Elle ne s'accorde pas de « possibilités d'erreur », a « besoin de maîtriser ».

elle obtient des « coulures en bougeant la feuille ». Un effet de densité est obtenu sur les bords plus clairs.

L'artiste revendique une « intégrité corporelle et mentale » dans son travail, et une « mise en jeu intégralement ». Elle travaille par séries de 30-40 dessins, sur les « limites ».

Le crâne permet ainsi le jeu entre l'intérieur et l'extérieur. C'est le même modèle qui est utilisé, mais il peut à chaque dessin renvoyer à une identité particulière. Ainsi elle atteint l'universalité de la condition humaine.

La « pornographie », est un état « limite », au-delà de l'érotisme, c'est un état « primaire » où « l'être humain est mis de côté ». L'artiste utilise pour ses dessins pornographiques des films sur Internet balayant tout le spectre de la sexualité mise en scène. Elle favorise « l'objectivation » la « violence » d'images réelles retranscrites à l'aquarelle.

Le papier utilisé pour la peinture de ses aquarelles n'est pas un papier torchon mais un papier plutôt « lisse », au pH neutre, de couleur « crème », qui convient mieux à son travail que le papier blanc.

En déplacement (Grèce..) elle n'utilise pas l'aquarelle mais prend beaucoup de notes écrites.

Appréciant les techniques classiques, elle travaille actuellement aussi à la peinture à l'huile.

L'aquarelle, le dessin lui permettent de « créer un langage ».

TABLE DES ANNEXES

Toutes les œuvres mentionnées ci-dessous ont été réalisées par Philippe Cognée, sauf mention contraire.

Fig. 1 : <i>L'Explorateur</i> , acrylique sur toile (1984)	p. 212
Fig. 2 : <i>Albufeira</i> [Autoportrait] encaustique sur toile (1995)	p. 213
Fig. 3 : <i>Autoportrait avec Guillaume</i> , encaustique sur toile (1997)	p. 214
Fig. 4 : <i>Autoportrait 1, 2, 3</i> , encaustique sur toile (2001)	p. 215
Fig. 5 : <i>Autoportrait, homme- chien</i> , encaustique sur toile (2001)	p. 216
Fig. 6 : <i>Autoportrait, homme-grenouille</i> , encaustique sur toile (2005)	p. 217
Fig. 7 : <i>Autoportrait</i> , encaustique sur toile (2006)	p. 218
Fig. 8 : <i>Autoportrait 1</i> , encaustique sur toile (2006)	p. 219
Fig. 9 : <i>Autoportrait 2</i> , encaustique sur toile (2006)	p. 220
Fig. 10 : <i>Autoportrait 5</i> , encaustique sur toile (2006)	p. 221
Fig. 11 : <i>Autoportrait 4 (triptyque)</i> , encaustique sur toile (2006)	p. 222
Fig. 12 : [Ensemble d'aquarelles sur papier] (2007)	p. 223
Fig. 13 : [Ensemble d'aquarelles sur papier] (2007)	p. 224
Fig. 14 : <i>Autoportrait</i> , aquarelle sur papier (2006-2007)	p.225
Fig. 15 : <i>Autoportrait</i> , aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 226
Fig. 16 : <i>Autoportrait</i> , aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 227
Fig. 17 : <i>Autoportrait</i> , aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 228
Fig. 18 : <i>Autoportrait</i> , aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 229
Fig. 19 : <i>Autoportrait</i> , aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 230
Fig. 20 : <i>Autoportrait</i> , aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 231
Fig. 21 : <i>Autoportrait</i> , aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 232
Fig. 22 : <i>Autoportrait</i> , aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 233

Fig. 23 : <i>Autoportrait</i> , aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 234
Fig. 24 : <i>Autoportrait</i> , aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 235
Fig. 25 : <i>Autoportrait</i> , aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 236
Fig. 26 : <i>Autoportrait</i> , aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 237
Fig. 27 : <i>Autoportrait</i> , aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 238
Fig. 28 : <i>Autoportrait</i> , aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 239
Fig. 29 : <i>Autoportrait</i> , aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 240
Fig. 30 : <i>Autoportrait</i> , aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 241
Fig. 31 : <i>Autoportrait</i> , aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 242
Fig. 32 : <i>Autoportrait</i> , aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 243
Fig. 33 : <i>Autoportrait</i> , aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 244
Fig. 34 : <i>Autoportrait</i> , aquarelle sur papier (2007)	p. 245
Fig. 35 : <i>Autoportrait</i> , aquarelle sur papier (1998)	p. 246
Fig. 36 : <i>Autoportrait</i> , aquarelle sur papier (1998)	p. 247
Fig. 37 : Picasso, <i>Autoportrait face à la mort</i> , crayon sur papier (30 juin 1972)	p. 248
Fig. 38 : Francis Bacon, <i>Autoportrait à l'œil blessé</i> , huile sur toile (1972)	p. 249
Fig. 39 : Lucian Freud, <i>Reflection (Self Portrait)</i> huile sur toile (1985)	p. 250
Fig. 40 : <i>Minotaure</i> , acrylique et gouache sur papier japon (1983)	p. 251
Fig. 41 : <i>Le Labyrinthe</i> , acrylique sur papier (1982-1983)	p. 252
Fig. 42 : <i>Le Labyrinthe</i> , acrylique sur papier (1982-1983)	p. 253
Fig. 43 : <i>Grand Papier</i> , acrylique sur papier Japon (1983)	p. 254
Fig. 44 : <i>Sans titre</i> , acrylique sur papier (1983)	p. 255
Fig. 45 : <i>Sans titre</i> , acrylique sur papier (1983)	p. 256
Fig. 46 : <i>Sans titre</i> , encaustique sur papier japon (1984)	p. 257
Fig. 47 : <i>Sans titre</i> , encaustique sur papier japon (1984)	p. 258
Fig. 48 : <i>Sans titre</i> , encaustique sur papier japon (1984)	p. 259
Fig. 49 : <i>Le Couple</i> , acrylique sur papier japon (1984)	p. 260
Fig. 50 : <i>Sans titre</i> , acrylique sur papier (1982-1983)	p. 261

Fig. 51 : <i>Portes n°6</i> , bois gravé et peint à la peinture à l'huile (1987-1988)	p. 262
Fig. 52 : <i>Portes n°7</i> , bois gravé et peint à la peinture à l'huile (1988)	p. 263
Fig. 53 : <i>Triptyque</i> , bois gravé et peint à la peinture à l'huile (1988)	p. 264
Fig. 54 : <i>Sans titre</i> , toile, bois sculpté et peint (1987-1988)	p. 265
Fig. 55 : <i>Sans titre</i> , toile, bois sculpté et peint (1987)	p. 266
Fig. 56 : <i>Sans titre</i> , bois sculpté et peint, toile (1988)	p. 267
Fig. 57 : <i>Intérieur avec lit (Lit défait I)</i> , encaustique sur toile (2001)	p. 268
Fig. 58 : <i>Lit</i> , encaustique sur toile (2001)	p. 269
Fig. 59 : <i>Chambre d'hôtel à Atlantic City</i> , encaustique sur toile (2003)	p. 270
Fig. 60 : <i>Cœur</i> , encaustique sur toile (1995)	p. 271
Fig. 61 : <i>Cervelle</i> , encaustique sur toile (1995)	p. 272
Fig. 62 : <i>Carcasses (10/36)</i> , encaustique sur toile (2003)	p. 273
Fig. 63 : <i>Sans titre</i> [série érotique], aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 274
Fig. 64 : <i>Sans titre</i> [série érotique], aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 275
Fig. 65 : <i>Sans titre</i> [série érotique], aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 276
Fig. 66 : <i>Sans titre</i> [Série érotique], aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 277
Fig. 67 : <i>Sans titre</i> [série érotique], aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 278
Fig. 68 : <i>Sans titre</i> [Série érotique], aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 279
Fig. 69 : <i>Sans titre</i> [série érotique], aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 280
Fig. 70 : <i>Sans titre</i> [série érotique], aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 281
Fig. 71 : <i>Sans titre</i> [série érotique], aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 282
Fig. 72 : <i>Sans titre</i> [série érotique], aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 283
Fig. 73 : <i>Sans titre</i> [série érotique], aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 284
Fig. 74 : <i>Sans titre</i> [série érotique], aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 285
Fig. 75 : <i>Sans titre</i> [série érotique], aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 286
Fig. 76 : <i>Sans titre</i> [série érotique], aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 287
Fig. 77 : <i>Sans titre</i> [série érotique], aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 288
Fig. 78 : <i>Sans titre</i> [série érotique], aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 289

Fig. 79 : Egon Schiele, <i>Sans titre</i> , aquarelle et mine de plomb sur papier (1912)	p. 290
Fig. 80 : Marlène Dumas, <i>Dorothy D-Lite</i> , aquarelle sur papier (1998)	p. 291
Fig. 81 : Marlène Dumas, <i>Under the volcano</i> , aquarelle sur papier (1998)	p. 291
Fig. 82 : Marlène Dumas, <i>Head Rest</i> , aquarelle sur papier (2001)	p. 292
Fig. 83 : Auguste Rodin, <i>Départ de l'amour</i> , crayon, lavis et aquarelle (après 1990)	p. 293
Fig. 84 : Auguste Rodin, <i>Homme nu renversé</i> , crayon, lavis et aquarelle (après 1990)	p. 294
Fig. 85 : <i>Sans titre</i> [série érotique], aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 295
Fig. 86 : <i>Sans titre</i> [série érotique], aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 296
Fig. 87 : <i>Sans titre</i> [série érotique], aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 297
Fig. 88 : <i>Sans titre</i> [série érotique], aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 298
Fig. 89 : <i>Maquette</i> , plâtre (2000)	p. 299
Fig. 90 : <i>Vue urbaine</i> , encaustique sur toile (1999-2001)	p. 300
Fig. 91 : <i>Paysage</i> , bois sculpté et peint à l'huile de lin (1988)	p. 301
Fig. 92 : <i>Grand paysage au printemps</i> , huile et fusain sur bois (1993)	p. 302
Fig. 93 : <i>Champ de Colza</i> , encaustique sur toile (1993)	p. 303
Fig. 94 : <i>Vaches dans un pré</i> , huile et fusain sur bois gravé et toile (1991)	p. 304
Fig. 95 : <i>Paysage</i> , encaustique sur toile (1995)	p. 305
Fig. 96 : <i>Container (diptyque)</i> , encaustique sur toile (1995)	p. 306
Fig. 97 : <i>Cabanes de chantier</i> , encaustique sur toile (1996)	p. 307
Fig. 98 : <i>Paysage urbain</i> , encaustique sur toile (1996)	p. 308
Fig. 99 : <i>Château de Rezé</i> , encaustique sur toile (1997)	p. 309
Fig. 100 : <i>Immeuble Beaulieu I</i> , encaustique sur toile (1997)	p. 310
Fig. 101 : <i>Pont à Roissy</i> , encaustique sur toile (1997)	p. 311
Fig. 102 : <i>Gare Montparnasse</i> , encaustique sur toile (2000)	p. 312
Fig. 103 : <i>Vue d'un train</i> , encaustique sur toile (2000)	p. 313
Fig. 104 : <i>Paysage vu d'un train</i> , encaustique sur toile (2012)	p. 314
Fig. 105 : <i>Deux tours</i> , encaustique sur toile (2000)	p. 315
Fig. 106 : <i>Seattle</i> (diptyque), encaustique sur toile (2002)	p. 316

Fig. 107 : <i>La Tour</i> , encaustique sur toile (2002)	p. 317
Fig. 108 : <i>Le Caire</i> , encaustique sur toile (2002)	p. 318
Fig. 109 : <i>Hong Kong Amalgame I</i> , encaustique sur toile (2003)	p. 319
Fig. 110 : <i>Medina</i> , encaustique sur toile (2009)	p. 320
Fig. 111 : Vue de l'exposition de dessins <i>Proliférations</i> (1997-1998)	p. 321
Fig. 112 : <i>Mirage</i> , encaustique sur toile (2005)	p. 322
Fig. 113 : <i>Portrait d'un arbre indien</i> , encaustique sur toile (2011)	p. 323
Fig. 114 : <i>Maison indienne n°2</i> , encaustique sur toile (2010)	p. 324
Fig. 115 : <i>Google New York n°1</i> , encaustique sur toile (2008)	p. 325
Fig. 116 : <i>Guillaume à New York</i> [série américaine] aquarelle sur papier (2001)	p. 326
Fig. 117 : <i>Sans titre</i> [série américaine] aquarelle sur papier (2001)	p. 327
Fig. 118 : <i>Sans titre</i> [série américaine] aquarelle sur papier (2001)	p. 328
Fig. 119 : <i>New York</i> [série américaine] aquarelle sur papier (2001)	p. 329
Fig. 120 : <i>New York</i> [série américaine] aquarelle sur papier (2001)	p. 330
Fig. 121 : <i>Sans titre</i> [série américaine] aquarelle sur papier (2001)	p. 331
Fig. 122 : <i>Sans titre</i> [série américaine] aquarelle sur papier (2001)	p. 332
Fig. 123 : <i>New Haven</i> [série américaine] aquarelle sur papier (2001)	p. 333
Fig. 124 : <i>Boston</i> [série américaine] aquarelle sur papier (2001)	p. 334
Fig. 125 : <i>Sans titre</i> [série américaine] aquarelle sur papier (2001)	p. 335
Fig. 126 : <i>Sans titre</i> [série américaine] aquarelle sur papier (2001)	p. 336
Fig. 127 : <i>Sans titre</i> [série américaine] aquarelle sur papier (2001)	p. 337
Fig. 128 : <i>Sans titre</i> [série américaine] aquarelle sur papier (2001)	p. 338
Fig. 129 : <i>Sans titre</i> [série américaine] aquarelle sur papier (2001)	p. 339
Fig. 130 : <i>Sans titre</i> [série américaine] aquarelle sur papier (2001)	p. 340
Fig. 131 : <i>Sans titre</i> [série américaine] aquarelle sur papier (2001)	p. 341
Fig. 132 : <i>Escalier</i> [série américaine] aquarelle sur papier (2001)	p. 342
Fig. 133 : <i>Escalier</i> [série américaine] aquarelle sur papier (2001)	p. 343
Fig. 134 : <i>Escalier</i> [série américaine] aquarelle sur papier (2001)	p. 344

Fig. 135 : <i>Sans titre</i> [série américaine] aquarelle sur papier (2001)	p. 345
Fig. 136 : <i>Sans titre</i> [série américaine] aquarelle sur papier (2001)	p. 346
Fig. 137 : <i>Sans titre</i> [série américaine] aquarelle sur papier (2001)	p. 347
Fig. 138 : <i>Sans titre</i> [série américaine] aquarelle sur papier (2001)	p. 348
Fig. 139 : <i>Sans titre</i> [série américaine] aquarelle sur papier (2001)	p. 349
Fig. 140 : <i>Harlem</i> [série américaine] aquarelle sur papier (2001)	p. 350
Fig. 141 : Yvan Salomone, <i>Sans titre</i> , aquarelle sur papier (entre 1991-2002)	p. 351
Fig. 142 : <i>Fenêtre d'atelier</i> , encaustique sur toile (2001)	p. 352
Fig. 143 : <i>La fenêtre d'atelier</i> , encaustique sur toile (2001)	p. 353
Fig. 144 : <i>TA La Fenêtre</i> , encaustique sur toile (2012)	p. 354
Fig. 145 : <i>Bethany</i> [Fenêtre], aquarelle sur papier (9 août 2001)	p. 355
Fig. 146 : <i>Bethany New Haven</i> [Fenêtre], aquarelle sur papier (2001)	p. 356
Fig. 147 : <i>Bethany</i> [Fenêtre], aquarelle sur papier (17 août 2001)	p. 357
Fig. 148 : <i>Sans titre</i> [Fenêtre] aquarelle sur papier (2001)	p. 358
Fig. 149 : <i>Sans titre</i> [Fenêtre] aquarelle sur papier (2001)	p. 359
Fig. 150 : <i>Sans titre</i> [Fenêtre] aquarelle sur papier (2001)	p. 360
Fig. 151 : <i>Sans titre</i> [Fenêtre] aquarelle sur papier (2001)	p. 361
Fig. 152 : <i>Sans titre</i> [Fenêtre] aquarelle sur papier (2001)	p. 362
Fig. 153 : Philippe Cognée peignant à l'aquarelle (31 août 2010)	p. 363
Fig. 154 : Philippe Cognée peignant à l'aquarelle (31 août 2010)	p. 363
Fig. 155 : Philippe Cognée peignant à l'aquarelle (31 août 2010)	p. 363
Fig. 156 : Ensemble de 6 aquarelles sur papier photo mat (2010)	p. 364
Fig. 157 : Ensemble de 4 aquarelles sur papier photo brillant (2009)	p. 365
Fig. 158 : Extrait de 285 petites photos peintes à l'acrylique (1991-1995)	p. 366
Fig. 159 : <i>Palais</i> , encaustique sur toile (2009)	p. 367
Fig. 160 : <i>Gueule noire</i> , aquarelle sur papier (2009)	p. 368
Fig. 161 : <i>Sans titre</i> [série <i>Travioles</i>] aquarelle sur papier (2009)	p. 369
Fig. 162 : <i>Sans titre</i> [série <i>Travioles</i>] aquarelle sur papier (2009)	p. 370

Fig. 163 : <i>Sans titre</i> [série Travioles] aquarelle sur papier (2009)	p. 371
Fig. 164 : <i>Sans titre</i> [série Travioles] aquarelle sur papier (2009)	p. 372
Fig. 165 : <i>Sans titre</i> [série Travioles] aquarelle sur papier (2009)	p. 373
Fig. 166 : <i>Sans titre</i> [série Travioles] aquarelle sur papier (2009)	p. 374
Fig. 167 : <i>Sans titre</i> [série Travioles] aquarelle sur papier (2009)	p. 375
Fig. 168 : <i>Sans titre</i> [série Travioles] aquarelle sur papier (2009)	p. 376
Fig. 169 : <i>Sans titre</i> [série Travioles] aquarelle sur papier (2009)	p. 377
Fig. 170 : <i>Sans titre</i> [série Travioles] aquarelle sur papier (2009)	p. 378
Fig. 171 : <i>Sans titre</i> [série Travioles] aquarelle sur papier (2009)	p. 379
Fig. 172 : <i>Sans titre</i> [série Travioles] aquarelle sur papier (2009)	p. 380
Fig. 173 : <i>Sans titre</i> [série Travioles] aquarelle sur papier (2009)	p. 381
Fig. 174 : <i>Sans titre</i> [série Travioles] aquarelle sur papier (2009)	p. 382
Fig. 175 : <i>Sans titre</i> [série Travioles] aquarelle sur papier (2009)	p. 383
Fig. 176 : <i>Sans titre</i> [série Travioles] aquarelle sur papier (2009)	p. 384
Fig. 177 : <i>Sans titre</i> [série Travioles] aquarelle sur papier (2009)	p. 388
Fig. 178 : <i>Sans titre</i> [série Travioles] aquarelle sur papier (2009)	p. 385
Fig. 179 : <i>Sans titre</i> [série Travioles] aquarelle sur papier (2009)	p. 386
Fig. 180 : <i>Sans titre</i> [série Travioles] aquarelle sur papier (2009)	p. 387
Fig. 181 : <i>Sans titre</i> [série Travioles] aquarelle sur papier (2009)	p. 388
Fig. 182 : <i>Sans titre</i> , huile et fusain sur bois gravé et toile (1991)	p. 389
Fig. 183 : <i>Sans titre</i> , huile et fusain sur bois gravé et toile (1991)	p. 390
Fig. 184 : <i>Naples</i> , huile et fusain sur bois gravé et toile (1991)	p. 391
Fig. 185 : <i>Sans titre</i> , fusain et peinture sur papier (1990)	p. 392
Fig. 186 : <i>Tête d'animal</i> , sculpture sur bois (1985)	p. 393
Fig. 187 : Ivan Comas, <i>B 21</i> , aquarelle sur papier (2010)	p. 394
Fig. 188 : Rosemarie Trockel, <i>Sans titre</i> , aquarelle sur papier (1992)	p. 395
Fig. 189 : <i>Sans titre</i> , <i>Travioles</i> , 15, aquarelle sur papier (2009)	p. 396
Fig. 190 : <i>Sans titre</i> , <i>Travioles</i> , 14, aquarelle sur papier (2008)	p. 397

Fig. 191 : Marlène Dumas, <i>Josephine</i> , lavis d'encre et aquarelle sur papier (1997)	p. 398
Fig. 192 : Marlene Dumas <i>Erika</i> , aquarelle sur papier (1998)	p. 399
Fig. 193 : <i>Foule, manifestation n°3</i> , encaustique sur toile (1995)	p. 400
Fig 194 : <i>Sans titre</i> , fusain et peinture sur papier (1989)	p. 401
Fig. 195 : <i>Sans titre</i> , étagère sur bois et terre cuite (1989)	p. 402
Fig 196 : <i>Sans titre</i> , étagères métal et têtes en bois peint (1989)	p. 403
Fig. 197 : <i>Foule</i> , encaustique sur toile (1999)	p. 404
Fig. 198 : <i>Foule</i> , encaustique sur toile (1999)	p. 405
Fig. 199 : <i>Foule Sans titre n°4</i> , encaustique sur toile (1999)	p. 406
Fig. 200 : <i>Grande foule n°2</i> , encaustique sur toile (1999)	p. 407
Fig. 201 : <i>Foule Casablanca</i> , encaustique sur toile (2005-2006)	p. 408
Fig. 202 : <i>Foule n°3</i> , encaustique sur toile (2007)	p. 409
Fig. 203 : <i>Étude pour Foule n°2</i> , encaustique sur toile (2008)	p. 410
Fig. 204 : <i>Foule</i> , aquarelle sur papier (sans date)	p. 411
Fig. 205 : <i>Foule</i> , aquarelle sur papier (sans date)	p. 412
Fig. 206 : <i>Foule</i> , aquarelle sur papier (sans date)	p. 413
Fig. 207 : <i>Foule</i> , aquarelle sur papier (sans date)	p. 414
Fig. 208 : <i>Foule</i> , aquarelle sur papier (sans date)	p. 415
Fig. 209 : <i>Foule</i> , aquarelle sur papier (sans date)	p. 416
Fig. 210 : <i>Foule</i> , aquarelle sur papier (sans date)	p. 417
Fig. 211 : <i>Foule</i> , aquarelle sur papier (sans date)	p. 418
Fig. 212 : <i>Foule</i> , aquarelle sur papier (sans date)	p. 419
Fig. 213 : <i>Foule</i> , aquarelle sur papier (sans date)	p. 420
Fig. 214 : <i>Foule</i> , aquarelle sur papier (sans date)	p. 421
Fig. 215 : <i>Foule</i> , aquarelle sur papier (sans date)	p. 422
Fig. 216 : Gerhard Richter, <i>Sans titre</i> , aquarelle (1 ^{er} mars 1996)	p. 423
Fig. 217 : <i>Vanité (crâne de singe)</i> encaustique sur toile (1998)	p. 424
Fig. 218 : <i>Vanité</i> , encaustique sur toile (2004)	p. 425

Fig. 219 : <i>Vanité</i> , encaustique sur toile (2002)	p. 426
Fig. 220 : <i>Petite vanité</i> , encaustique sur toile (2012)	p. 427
Fig. 221 : <i>Double vanité</i> , encaustique sur toile (2006)	p. 428
Fig. 222 : <i>Crânes 2</i> , encaustique sur toile (2006)	p. 429
Fig. 223 : <i>Vanité</i> , encaustique sur toile (2007)	p. 430
Fig. 224 : <i>Vanité</i> (polyptique) encaustique sur toile (2007)	p. 431
Fig. 225 : <i>Dialogues 1, 2, 3 et 4 (polyptique)</i> encaustique sur toile (2007)	p. 432
Fig. 226 : <i>Vanité 2</i> , encaustique sur toile (2006)	p. 433
Fig. 227 : <i>Vanité n°12</i> , encaustique sur toile (2007)	p. 434
Fig. 228 : <i>Vanités</i> , aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 435
Fig. 229 : <i>Vanités</i> , aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 436
Fig. 230 : <i>Vanités</i> , aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 437
Fig. 231 : <i>Vanités</i> , aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 438
Fig. 232 : <i>Vanités</i> , aquarelle sur papier (sans date)	p. 439
Fig. 233 : <i>Vanités</i> , aquarelle sur papier (2009)	p. 440
Fig. 234 : <i>Vanités</i> , aquarelle sur papier (sans date)	p. 441
Fig. 235 : <i>Vanités</i> , aquarelle sur papier (sans date)	p. 442
Fig. 236 : <i>Vanités</i> , aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 443
Fig. 237 : <i>Vanités</i> , aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 444
Fig. 238 : <i>Vanité</i> , aquarelle sur papier (2006-2007)	p. 445
Fig. 239 : Philippe Poupet, <i>La Collection</i> , 210 moulages de plâtre (2001-2003)	p. 446
Fig. 240 : Barthélémy Togu, <i>The Humanist</i> , aquarelle sur papier (2005)	p. 447
Fig. 241 : <i>Fleurs de lys</i> , aquarelle sur papier (2007)	p. 448
Fig. 242 : Bouquet de la mariée, (2010 ?)	p. 449
Fig. 243 : <i>Fleurs 1</i> , encaustique sur toile (2012)	p. 450
Fig. 244 : <i>Recyclage</i> , encaustique sur toile (2005)	p. 451
Fig. 245 : <i>Crucifixion</i> , aquarelle sur papier (sans date)	p. 452
Fig. 246 : <i>Crucifixion</i> , aquarelle sur papier (sans date)	p. 453

Fig. 247 : <i>Crucifixion</i> , aquarelle sur papier (sans date)	p. 454
Fig. 248 : Marlène Dumas, <i>Gravita</i> , huile sur toile (2012)	p. 455
Fig. 249 : Jean-Michel Alberola, <i>Naples</i> , huile, fusain, pastel (1989-1990)	p. 456
Fig. 250 : Jean-Michel Alberola, [<i>Crucifixion</i>] huile, fusain (1989)	p. 457
 Marcel Schwob, Philippe Cognée « <i>Les Sans Gueule</i> » (2007)	p. 458
Antoine Gallien, Philippe Cognée « Jacky Bironot bonjour ! » (2008-2009)	p. 468
Antoine Gallien, Philippe Cognée « Cravates, testicules et caddy » (2009-2010)	p. 474
Entretien avec Philippe Cognée le 2 janvier 2009	p. 480
Correspondance avec Philippe Cognée les 14, 17 et 18 février 2014	p. 516
Correspondance d'Ivan Comas le 20 janvier 2014	p. 521
Entretien téléphonique avec Rebecca Bournigault le 31 mars 2014	p. 522
 Table des annexes	p. 524